ИСКУССТВО КИНО 9/10

№9/10 **2019** www.kinoart.ru

ДЖОКЕР_**5–51,**
ВЕНЕЦИЯ-2019_**53–186**
МСТИТЕЛИ_**189–254**

ИСКУССТВО КИНО №9/10 2019

www.kinoart.ru

Номер открывает подборка текстов, посвященных новейшему фильму «Джокер» и родословной его протагониста. Маски, клоунада, перформативное искусство исследованы в исторической ретроспективе персонажей знаменитого комикса и его экранных вариаций. Бурные разночтения, которые вызвала картина Тодда Филлипса, анализируются в многогранных подробностях и на обширном материале: иконографическом, артистическом и даже в рамках левой идеологии, неординарно и внезапно проявившейся в обсуждаемом фильме.

Венецианский МКФ – вторая часть номера – рассмотрен в контексте биеннале современного искусства. Кураторские ноу-хау представлены в интервью Альберто Барберы, директора Мостры, а также в рассуждениях главного редактора «Художественного журнала» Виктора Мизиано, раскрывающего специфику такой глобальной «машины», как Венецианская биеннале. Особого внимания удостоена опера-перформанс литовского павильона, выдающийся опус, получивший главный приз – «Золотого льва».

Статьи на все наиболее важные фильмы Мостры, причем из разных программ, а также тщательный разбор работ, представленных в актуальной секции VR, являются, в сущности, путеводителем по нынешним трендам и молодых, и прославленных режиссеров.

Долгая история «Мстителей» стала предметом отдельного рассмотрения. Самый сенсационный успех в новейшей истории Голливуда – монументальное сооружение «Марвел», сопоставимое с могучей мифологической системой (этической, эстетической, идейной, политической). Условный итог одиннадцатилетнего марафона ознаменовал блокбастер «Мстители: Финал», который не случайно стал абсолютным лидером мирового бокс-офиса за все времена. Критики, историки, культурологи анализируют вселенную «Марвел» и ее обитателей.

В рубрике «Чтение» мы публикуем жесткий сценарий «Кайф красивая ниндзю» Ивана Обломского, вошедший в шорт-лист конкурса «ИК» «Личное дело»-2018. Он обращен к молодому – смутному – поколению и знакомит с главными сегодня героями – видеоблогерами, ради лайков и приращения аудитории готовых буквально на все. На самое немыслимое, но и абсолютно реальное.

На первой странице обложки: постер к фильму «Джокер»
На четвертой странице обложки: Венецианская биеннале, 2019. Литовский павильон

КРУПНЫЙ ПЛАН

5 АНТОН ДОЛИН
АПЕЛЛЯЦИЯ
«Джокер», режиссер Тодд Филлипс

13 МАКСИМ СУХАГУЗОВ
ПРЕДВОДИТЕЛЬ ВОЛЧЬЕЙ СТАИ
Портрет Тодда Филлипса

20 АНДРЕЙ ГОРЕЛИКОВ
ДЖОКЕР МЕЖДУ КИНО И ЦИРКОМ

29 ТАТЬЯНА ШОРОХОВА
УЛЫБКА БЭТМЕНА

36 ФАРИД БЕКТЕМИРОВ
ГОТЭМ, ОБИТЕЛЬ ЗЛА

45 АЛЕКСЕЙ ЦВЕТКОВ
ХАОС И АНАРХИЯ
Джокер. Идеология

ВЕНЕЦИЯ-2019

53 ВИКТОР МИЗИАНО:
«МИР РАССЫПАЛСЯ»
Венецианская биеннале
Беседу ведет Зара Абдуллаева

66 ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
РАЗГОВОР О ПОГОДЕ
Павильон Литвы на Венецианской биеннале

71 **СОЛНЦЕ И МОРЕ (МАРИНА)**
Опера-перформанс. Либретто

84 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
РАССКАЗЧИК
«О бесконечности», режиссер Рой Андерссон

90 РОЙ АНДЕРССОН:
«ПРАКТИЧЕСКИ КАЖДЫЙ ПЕРСОНАЖ — ЭТО Я»
Беседу ведет Антон Долин

94 ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО
ТЕАТР ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ
«Офицер и шпион», режиссер Роман Поланский

99 ВЕРОНИКА ХЛЕБНИКОВА
ИДУЩИЙ ЧЕРЕЗ ГОРЫ ВРЕМЕНИ
«Мартин Иден», режиссер Пьетро Марчелло

105 ПЬЕТРО МАРЧЕЛЛО:
«ЧЕЛОВЕК — ИМЕННО ЧТО ОСТРОВ»
Беседу ведет Зинаида Пронченко

108 АЛИСА ТАЕЖНАЯ
ИСТОРИИ СЕМЬИ БАРБЕР (НОВОЕ И ИЗБРАННОЕ)
«Брачная история», режиссер Ноа Баумбак

113 ЮЛИЯ ГУЛЯН
ЭМАНСИПЕ
«Эма», режиссер Пабло Ларраин

117 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
ПРАВДА О КАТРИН
«Правда», режиссер Хирокадзу Корээда

122 ВАЦЛАВ МАРХОУЛ:
«НАСИЛИЕ РАДИ НАСИЛИЯ — НЕДОСТОЙНАЯ ЗАДАЧА»
«Раскрашенная птица», режиссер Вацлав Мархоул
Беседу ведет Антон Долин

127 ЕГОР БЕЛИКОВ
ДЕНЬ НЕПТУНА
«К звездам», режиссер Джеймс Грей

133 ЛАРИСА МАЛЮКОВА
ОБОЛЬЩЕНИЕ
«Дом 7 по Черри Лейн», режиссер Юньфань

139 ВЕРОНИКА ХЛЕБНИКОВА
РЫЦАРЬ ПЕЧАЛЬНОГО ОБРАЗА
«Мафия уже не та, что раньше», режиссер Франко Мареско

144 СВЕТЛАНА СЕМЕНЧУК
ВНУТРЕННЕЕ РАССЛЕДОВАНИЕ
«Преступный человек», режиссер Дмитрий Мамулия

147 ДМИТРИЙ МАМУЛИЯ:
«ЛОЖНЫЕ ВОПРОСЫ СТАНОВЯТСЯ ПОДЛИННЫМИ ТОЛЬКО В РОССИИ»
Беседу ведет Зинаида Пронченко

151 АНДРЕЙ АЛФЕРОВ
КИТАЙСКИЙ КВАРТАЛ
«Парфенон», режиссер Мантас Кведаравичюс

154 ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
ПТСР
«Атлантида», режиссер Валентин Васянович

158 ВАДИМ РУТКОВСКИЙ
ВИРТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ НЕ КУСАЕТСЯ
Venice VR

169 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
СТАДИЯ ЗЕРКАЛА: VR И КИНО

183 АЛЬБЕРТО БАРБЕРА:
«СТРИМИНГ — ЭТО НАШЕ БУДУЩЕЕ»
Беседу ведет Егор Беликов

РАЗБОРЫ. MARVEL

189 НИНА ЦЫРКУН
МСТИТЕЛИ 4EVER
Стиль и нарратив

198 АРСЕНИЙ БРИЛЕВ, ОЛЬГА БРИЛЕВА
ДАО ГОВОРЯЩЕГО ЕНОТА
Этика и философия кинокомикса

207 КИРИЛЛ ГАЛЕЕВ
О, КАПИТАН! МОЙ КАПИТАН
Стив Роджерс и его щит

214 МАКСИМ КАЗЮЧИЦ
БОЛЬ И СПЛАВЫ: ЖЕЛЕЗНЫЙ ЧЕЛОВЕК

223 АНАСТАСИЯ СЕНЧЕНКО
ТРУДНО БЫТЬ ТОРОМ

228 АНТОН ХИТРОВ
ВОСХОЖДЕНИЕ ФАНАТА
Эволюция Человека-паука

232 НИНА СПУТНИЦКАЯ
ПРОЩАЙ, БИКИНИ!
Супергероини в кинокомиксах

239 КРИСТИНА ЛОГИНОВА
КАТАЛОГ ЗЛА
Суперзлодеи и их трансформация

248 НИКИТА ЛАВРЕЦКИЙ
КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ЮМОРА «МАРВЕЛ»

255 АЛЕКСЕЙ ФИЛИППОВ
БОЛЬШОЙ ВЗРЫВ
Алан Мур против киновселенной «Марвел»

ЧТЕНИЕ

269 ИВАН ОБЛОМСКИЙ
КАЙФ КРАСИВАЯ СИНДЗЮ
Сценарий

306 SUMMARY

BUT EVEN AS BRUCE SPEAKS, AT THE STATE PRISON, THE JOKER IS PLANNING, PLOTTING FOR HIS ESCAPE!

THEY CAN'T KEEP ME HERE! I KNOW OF A WAY OUT—THE JOKER WILL YET HAVE THE LAST LAUGH!

Антон Долин

АПЕЛЛЯЦИЯ

Защиту вообще хотят, насколько возможно, отстранить, вся ставка делается на самого обвиняемого. Точка зрения, в сущности, неплохая, но было бы чрезвычайно ошибочным делать вывод, что в этом суде адвокаты обвиняемым не нужны.

Франц Кафка. «Процесс»

«Джокер»
Joker
Авторы сценария Тодд Филлипс, Скотт Силвер
Режиссер Тодд Филлипс
Оператор Лоуренс Шер
Художник Марк Фридберг
Композитор Хильдур Гвюднадоттир
В ролях: Хоакин Феникс, Роберт Де Ниро, Зази Битц, Фрэнсис Конрой, Джоли Чань, Марк Мэрон, Шей Уигэм, Мэри Кейт Малат, Брайан Коллен, Бретт Каллен и другие
22 & Indiana Pictures, Bron Studios, Creative Wealth Media Finance, DC Comics, DC Entertainment, Village Roadshow Pictures, Warner Bros.
США – Канада
2019

Господа присяжные заседатели, многоуважаемый суд.

Мой подзащитный – убийца и грабитель, нарушитель порядка и возмутитель спокойствия, пациент лечебницы для душевнобольных Аркхем, по праву носящий прозвище Клоун-Принц преступного мира, самозваный Король Готэм-Сити, печально известный Джокер; совсем недавно мы узнали его настоящее имя – Артур Флек.

Несмотря ни на что, я попытаюсь вызвать в вас если не сочувствие преступнику, отнюдь не в первый раз бросающему вызов закону и предстающему перед судом, то хотя бы понимание его поступков.

Джокер – пока что будем для удобства называть его именно так – человек он или бессмертная сущность? С 1940-х годов он проклятие нашего славного Готэма. Если бы не наш черный ангел-хранитель, не таинственный Темный рыцарь, не парящий в поднебесье Бэтмен, всегда готовый обуздать злодеев и навести порядок, кто знает, что сотворил бы с нами этот шутник. Но не думали ли вы, что без одного не было бы другого? Что цветастый грим и шутовской наряд Джокера – оборотная сторона строгого черного костюма Бэтмена? Что

←
Первое появление Джокера в комиксе «Бэтмен» № 1 (1940)

противоположности не могут существовать друг без друга, устанавливая равновесие, давая каждому из нас выбор между хаосом и порядком, между свободой и предопределенностью? И что в Джокере мы все до какой-то степени тоже нуждаемся, даже если боимся себе в этом признаться?

Так повелось от века. Со времен древних Афин рядом с трагедией живет фарс. Быстроногий Ахилл повергнет троянского принца, но и сам падет, а город возьмет уловка хитроумного Одиссея. Диоген, Панург, Насреддин, Уленшпигель, Ласарильо, Чичиков, Бендер: трикстеры вечны! Как грустен был бы мир, лишившись шутов и мошенников, оставшись с одними лишь героями.

Но вернемся в наше время – на дворе у нас с вами начало 1980-х (для сомневающихся Blow Out Брайана Де Пальмы на афише) – и в наш родной Готэм (или лучше сказать Нью-Йорк, ведь откуда бы в Готэме Уолл-стрит?). Его злые улицы провоняли. И не только брошенными в подворотнях отбросами – забастовка мусорщиков стала притчей во языцех, – но пороком и ненавистью. Горожане прячутся за масками, но маска не способна сдержать рвущуюся наружу злость, агрессию, презрение к ближнему. Она лишь высвобождает желание обидеть, ударить, падающего – толкнуть. Вряд ли Джокер сделал город таким. Это город сделал Артура Флека Джокером.

Не каждому готэмчанину быть героем – таксистом Тревисом Биклом, который охотится на продажных политиков и спасает малолетних проституток. Тот вернулся с войны и знал, как обращаться с оружием. Артур Флек – одиночка, маменькин сынок, клоун. Мама научила его улыбаться окружающим и надеяться, что на улыбку ответят. Он сам виноват, что послушался маму! Потому и был избит ни за что бандой уличных хулиганов, отобравших у него его рекламную вывеску. Повелся на злой розыгрыш коллеги-клоуна, взял у него пистолет для самообороны… Давай попробуй сыграть в героя; кто поручится, что оружие не вывалится в самый неподходящий момент из клоунских штанин?

Никто не смеется над шутками Артура Флека, смеются только над ним самим. Никому не нужна его улыбка! Все труднее растягивать пальцами уголки рта, превращая лицо в маску. Все оскорбительнее необходимость наносить на лицо грим, добровольно превращать себя в посмешище.

Пора маску снять. Или, наоборот, надеть навсегда и больше не снимать. Всю жизнь Артур прятал за маской клоуна свое страдание – это так удобно, ведь маска всегда улыбается. И однажды осознал, что проживает не трагедию, а комедию. Если смеются над ним, и он может посмеяться над другими! Если им не будет смешно, пусть пеняют на себя: кто сильнее, тот и решает, над чем (и кем) можно смеяться.

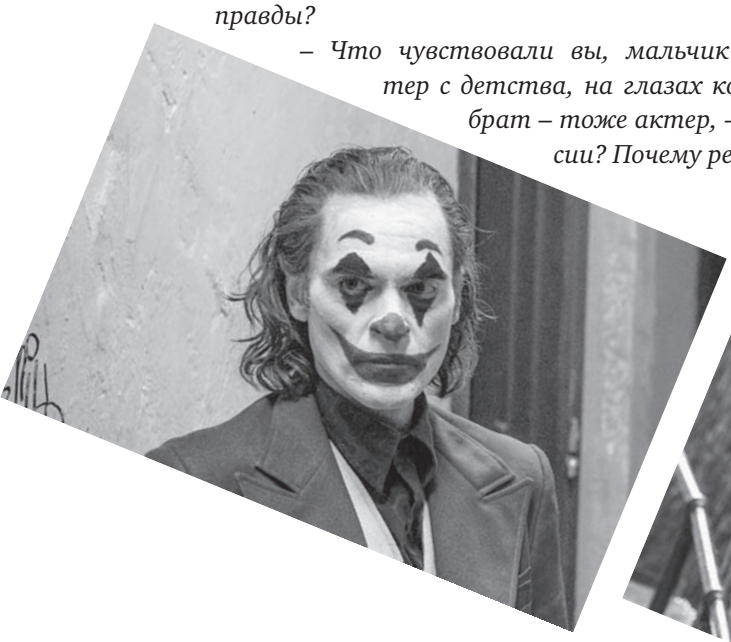
Сильнее не обязательно тот, кто богаче и влиятельнее. Иногда сильнее тот, кому нечего терять, кто ничего не боится, кто утратил лицо, навсегда заменив его маской. У клоуна нет предыстории, нет

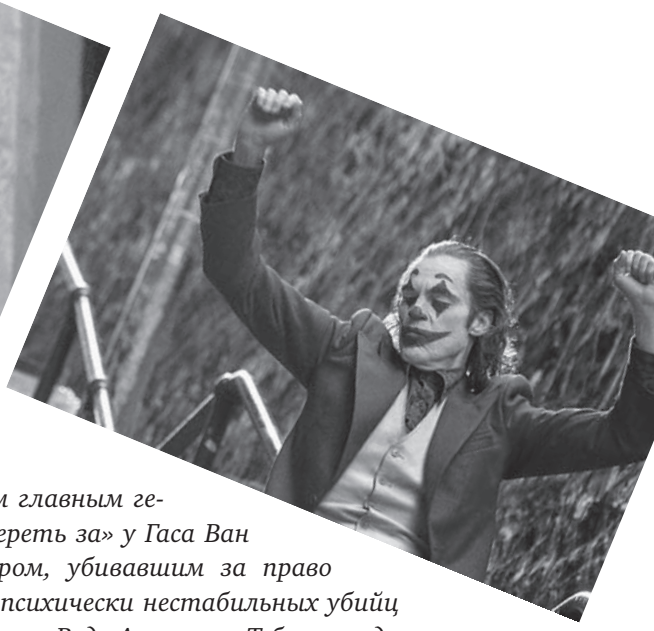
травм, нет страданий: только зеленые волосы, красный нос, подведенные синим глаза. А еще пистолет и бесстрашие безумца, чей смех так легко принять за плач; впрочем, и наоборот.

Вызывается первый свидетель защиты Хоакин Феникс, человек под двумя масками – Джокера и Артура Флека.

– Клянетесь ли вы говорить правду, только правду и ничего, кроме правды?

– Что чувствовали вы, мальчик из бедной семьи, актер с детства, на глазах которого умер старший брат – тоже актер, – когда ушли из профессии? Почему решили вернуться вновь?





«Джокер», режиссер Тодд Филлипс

– Что общего было у вас с первым главным героем, которого вы сыграли в «Умереть за» у Гаса Ван Сента, – некрасивым тинейджером, убивавшим за право быть любимым? Вы играли роли психически нестабильных убийц не раз – в «Иррациональном человеке» у Вуди Аллена, в «Тебя никогда здесь не было» у Линн Рэмзи, в «Братьях Систерс» у Жака Одиара…

– Отщепенцы, одиночки, параноики, истерики, пограничные личности – не только современные американцы, но и герои из других эпох, включая римского императора Коммода: как они повлияли на вашу личность, на ее формирование?

– В «Знаках» и «Мастере» вы хотели верить в невозможное, готовы были перешагнуть грань безумия, стать фанатиком. Сколько в этом было честности, а сколько притворства? Не забывайте, что позже вы сыграли самого Иисуса Христа.

– Вы чуть не уничтожили разделительную линию между реальностью и игрой, образом и личностью в мокьюментари «Я все еще здесь». Вам удалось ее восстановить?

– Для роли Джокера вы похудели на 23 килограмма. Как это сказалось на вашем психическом состоянии?

– Кто научил вас так потрясающе танцевать?..
– Спасибо, допрос окончен.

«Худшее в психической болезни, – записывает Артур в своем дневнике, – то, что все хотят, чтобы ты вел себя так, как будто ее нет». И ставит рядом кривоватый смайл. Впрочем, он пьет таблетки, семь разных препаратов, но плохие мысли не уходят: некуда. Когда Готэм решает сократить расходы и лишает Артура бесплатного терапевта, тот наконец чувствует себя свободным от обязательств.

История болезни. История абьюза. История исковерканной жизни. История Гуинплена – урода, созданного, чтобы смешить, но обреченного оплакивать свою судьбу. История Нормана Бейтса и его мамочки. История психиатрической лечебницы Аркхем, где все началось. История готического ужаса, наследия, проклятия, убийства, отмщения.

«Джокер», режиссер Тодд Филлипс

А вы предпочли бы прожить ее? Или выбрали бы – как Артур – комедию, комикс, игрушечное приключение в нарисованном мегаполисе? Смех вместо плача. Джокера вместо Флека.

Тревис Бикл, помните, целился в зеркало. Артур Флек целится в телевизор. Там его отражение, его предтеча, его символический отец, нарекший его Джокером – Шутником: Мюррей Франклин, ведущий уморительного вечернего шоу, «король комедии» из старого полузабытого фильма. В его чертах угадывается тот же Тревис. Оцените иронию.

Мы пытались вызвать свидетелями защиты Мартина Скорсезе и Роберта Де Ниро, но те не ответили на повестки в суд. Они, отцы-основатели, молчат. Молчит всемогущий Томас Уэйн-старший – желанный отец для всего Готэма и персонально для Артура, бывший наниматель его больной ворчливой матушки. Молчит после инсульта прикованная к постели мать Артура. Не умолкают только шутники:

они смеются над Джокером и вызывают его на ответную шутку. Сами напросились.

Недаром он явился публике в Венеции – городе масок и комедии дель арте, жестокого площадного искусства смеха над теми, кто слаб и несовершенен. Позже итальянцы смягчились, научились сочувствовать трагическому шуту Риголетто, рыдать над участью комедианта-убийцы: «Смейся, паяц, над разбитой любовью…» Веристы искали психологической правды в самом условном жанре – опере. Не такая же ли безнадежная задача, как искать ее в кинокомиксе?

Артур заходит в роскошный зрительный зал. Он проник сюда инкогнито, переодевшись обслугой. В каждом кресле нарядные господа в смокингах и разряженные дамы в вечерних платьях. Они дружно хохочут над пантомимой маленького Чаплина, который танцует под музыку им на радость. «Новые времена» – трагическая комедия об участи маленького человека, о невозможности протеста и революции. Немой фильм в звуковую эпоху: потешающий богатых шут-бедняк лишен права голоса. Мы жалеем бедолагу свысока, но мурашки идут по коже, когда вообразишь, на что способен маленький человек, покинувший территорию комедии. А если это хоррор? Башмачкин умер, переродился, стал чудовищем. Теперь он отнимает чужие шинели, и скажите спасибо, если сохранит вашу жизнь.

Боль и горечь смягчит легкий жанр. Зачем нам ужасы, пусть лучше это будет комикс. Пусть опера, чаплинский балет, пусть мюзикл. Ведь можно услышать эту историю и так – согласитесь, ваша честь.

Артур идет по улице, пробирается через толпу, взбирается по бесконечной лестнице. Он устал, он еле движется; автоматизм движений напоминает о роботе или тряпичной кукле – руки и ноги не слушаются. Он поднимается выше и выше, направляется домой, к маме – будто восходит на эшафот. Вспоминается *The Wall* Pink Floyd, финальное судилище, где свидетелем обвинения выступает и мамаша – The Trial: Crazy… Toys in the attic, I am crazy…

Но не ринуться ли в обратном направлении – вниз по лестнице? Увольняясь с работы, Артур перепрыгивает ступени, все ниже и ниже, по пути зачеркивая лишнее в объявлении Don't forget to smile, оставляя: Don't smile. Несется по лестнице психушки, украв личное дело своей психопатки матери. Наконец, преобразившись окончательно – зеленоволосый, лицо в гриме, щегольской карнавальный красный костюм, – пританцовывает под слышную ему одному музыку. Гэри Глиттер играет для него свой заводной рок-н-ролл, Фрэнк Синатра выводит рулады *Send in the clowns*, задушевно несется в воздухе вечная *Smile* (из чаплинских «Новых времен», вестимо). Джокер спускается ниже и ниже, он танцует. Он сделает первые па после того, как совершит первое убийство, и больше не сможет остановиться: ни танцевать, ни убивать.

Когда в кульминации Артур-Джокер будет нестись в полицейском автомобиле через охваченный безумием мегаполис и в его зрачках

будут плясать отражения полыхающих пожаров, пластинка сменится. Боевитая *White Room* Cream предскажет ему заточение Аркхема и заодно новую жизнь. Как с чистого листа, в белой-белой комнате.

Над всем этим висит тянущаяся нота отчаяния и безумия, одиночества и упорства – виолончель Хильдур Гвюднадоттир, исландской сочинительницы, автора невероятных саундтреков. Солирующий инструмент заглушает звук целого оркестра, как окончательное освобождение Джокера лейтмотивом пронзает гул огромного города. Только что она же писала музыку для не менее жуткого апокалиптического «Чернобыля», создатель которого Крэйг Мейзин всего несколько лет назад на пару с Тоддом Филлипсом сочинял «Мальчишники…».

Артур стал Джокером, когда отверг собственную трагедию и сделал ее черной комедией. Мейзин и Филлипс взглянули на комедию под необычным ракурсом – и из нее родилась трагедия. В конце концов, как напоминает наш герой в прямом эфире комического шоу, юмор субъективен и даже чья-то смерть может показаться со стороны ужасно смешной. Хватит притворяться, настало время это признать.

Вызывается ключевой свидетель защиты – режиссер «Джокера» Тодд Филлипс.

– Клянетесь ли вы говорить правду, только правду и ничего, кроме правды?

– Вы пришли к Джокеру после долгих лет в комедийном кино. Но начинали с такого же Джокера – только из реальной жизни: ваша первая документальная картина «Ненавистный» рассказывала о самом одиозном герое американского панк-рока Джи Джи Аллине, скандалисте и провокаторе, который трагически умер в 1993 году. Ваш фильм вышел через год после его гибели. Заметили ли вы, что у вас получился своеобразный мюзикл?

– Всю жизнь вы исследовали психологию и поведение мужчин. Ваши ранние оригинальные комедии «Дорожное приключение» и «Старая закалка» – о студентах (или вечных студентах), которые упорно не желают взрослеть и выставляют себя идиотами перед преподавателями, родителями и женщинами. Ваши картины по чужим сюжетам «Старски и Хач» и «Школа негодяев» продолжают эту линию. Насколько автобиографичны ваши герои, так подозрительно похожие друг на друга?

– В 2009-м неожиданно для многих ваша комедия «Мальчишник в Вегасе» не только стала лидером прокатных сборов, но и получила признание профессионального сообщества, заслужив «Золотой глобус». Тогда ли впервые вы подумали, что со временем смогли бы попасть на Венецианский фестиваль и выиграть его, встав в один ряд с Куросавой, Тарковским и Висконти?

– Через какие бы испытания ни проходили герои ваших трех «Мальчишников», это не могло заставить их измениться: им оставалось лишь принять свою природу и жить с ней в мире – в точности

как Джокеру. Такова ли судьба мужчины в сегодняшнем стремительно меняющемся мире?

– Впервые ли в «Парнях со стволами» вы задумались о том, что будет, если инфантилу и вечному подростку в руки попадет огнестрельное оружие?

– Ваш любимый комик и постоянный артист Зак Галифианакис озвучил в анимационном «Лего Фильме: Бэтмен» роль Джокера. Как вы думаете, это случайное совпадение?

– Реабилитируя своих несчастливых и неполноценных героев – вечных детей – или, по меньшей мере, позволяя публике отнестись к ним с пониманием, не делаете ли вы то же самое по отношению к жанру кинокомикса с его вечным инфантилизмом и токсичной маскулинностью?

– Есть ли все-таки принципиальная разница между супергероем и суперзлодеем?

– Спасибо, допрос завершен.

«Джокер», режиссер Тодд Филлипс

Википедия сообщает, что смех может быть реакцией на юмор или щекотку, а также быть реакцией на нервное напряжение или признаком психического расстройства. Дамы и господа, прошу вас ознакомиться с вещественным доказательством: карточка, которую Артур предъявляет каждому, кого тревожит или раздражает его смех. Там прямо сказано, что этот смех – неконтролируемый, результат психической болезни. Но кто же все-таки сошел с ума – один только Артур или все, кто его окружает?

Он фантазирует о том, как его обнимет отец, которого никогда не знал. Как симпатичная соседка постучится в его дом, улыбнется шутке, а потом, кто знает, обнимет, может быть, даже поцелует. Как публика засмеется его монологу на сцене в клубе. Он ли виноват в том, что ему так не хватает тепла? Его ли вина, что он выбрасывает содержимое из холодильника и забирается внутрь, изгоняя из себя остатки

этого тепла, отторгая саму потребность в нем? Отмороженное не болит. Ух ты, а ведь это уже не Джокер, а Мистер Фриз – помните такого злодея?

Как хотелось бы вызвать последнего и самого важного свидетеля – Бэтмена. Но он не выходит на люди, он вечно занят и ведет ночной образ жизни.

Вернемся к началу. Мы помним: Джокер не может существовать без Бэтмена. Клоун бросает вызов Темному рыцарю, человек-шутка – воплощенной серьезности. Зададимся вопросом: а если все было наоборот? Не был бы проклят Готэм, не осиротел бы Брюс Уэйн, не родился бы Бэтмен, если бы тем, у кого в руках была власть, захотелось бы проявить немного сочувствия к таким, как Артур. Увидеть их. Услышать их. Возможно, засмеяться в ответ на их шутку. Осознать, что лишенных привилегий неудачников на улицах всегда будет больше, чем супергероев. Что однажды они соберутся вместе, наденут одинаковые маски и выставят, как щит, плакат с надписью «Все мы клоуны».

Многоуважаемый суд, господа присяжные заседатели. Джокеру нет дела до того, обвините вы его или оправдаете. У клоунов и лузеров своя аудитория. И она гораздо больше, чем электорат денежного мешка – того ли, который баллотируется на заранее обеспеченный ему пост, того ли, в чьем шкафу висит комбинезон черного супергероя, – пусть за них обоих полиция и толстосумы. Пока Бэтмен летает все выше, на земле люди в шутовских масках поднимают над восторженной толпой своего кумира – Джокера. На его губах кровь, но он этого не замечает. В его глазах уже не отчаяние, но восторг. Он больше не тварь дрожащая, он – право имеющий; никакие наказания не отвратят его от преступления, никакой плач не заставит прекратить смеяться. Он не может быть оправдан. И все-таки он победил.

Убедительно прошу суд приобщить к делу видеоматериалы – пусть именно они повлияют на ваш, без сомнения, справедливый вердикт[1]. ◆

1. На 76-м Венецианском кинофестивале 7 сентября 2019 года «Джокер» Тодда Филлипса получил «Золотого льва».

Максим Сухагузов

ПРЕДВОДИТЕЛЬ ВОЛЧЬЕЙ СТАИ

Портрет режиссера Тодда Филлипса

«Человек – это животное, способное свободно высказываться и самовыражаться» – с такого предисловия начинается первый документальный фильм Тодда Филлипса «Ненавистный: Джи Джи Аллин и убийца наркоманов» (Hated: GG Allin & the Murder Junkies; 1993). Автор слов не кто иной, как Джон Уэйн Гейси, жуткий серийный убийца 70-х годов, известный тем, что подрабатывал клоуном на детских праздниках. В 90-е Филлипс нашел контакт с маньяком через тюремную переписку, в результате чего Гейси согласился нарисовать постер для двадцатидвухлетнего дебютанта (о том, как Гейси до своей казни любил переписываться с парнями, существует отдельный фильм 2010 года «Уважаемый мистер Гейси»). Впрочем, сам дебют был посвящен другой экстремальной фигуре – упоротому панк-рокеру 1990-х Джи Джи Аллину, который любил раздеться догола на сцене и измазать себя своими фекалиями. Гейси оценил такой подход, сочинил эпиграф и рекламные плакаты с автографами, которые Филлипс быстро распродал, тем самым окупив бюджет своего первого фильма. С тех самых пор почти каждый проект Филлипса окажется финансово успешным, а его тяга к бунтарству, мужскому безумству и героям за гранью фола будет определять всю его карьеру. Впрочем, тогда никто не догадывался, что спустя годы ее увенчает другой известный клоун-убийца по прозвищу Джокер.

Тодд Филлипс ненавидит слово «броманс», но признает, что практически все его фильмы крутятся вокруг хаоса внутри мира мужчин: Its a bad man's world, – поет Дженни Льюс в начале второго «Мальчишника». Но парадокс заключается в том, что сам Филлипс не получил настоящего мужского воспитания. Он вырос в неполной семье на Лонг-Айленде, состояла она из

«Старски и Хатч», режиссер Тодд Филлипс

мамы и родных сестер, за которыми он донашивал женские наряды до пяти лет. В школе он редко водился с парнями, даже на американский футбол его впервые позвали, когда ему стукнуло двадцать шесть.

Однако с самого детства Тодд тянулся к чему-то за гранью дозволенного. В школьные годы его поймали за кражей в магазине, а в старших классах он смог обернуть свои похождения в портфолио: документируя на пленку непотребства ровесников, подал этот фотопроект для поступления в киношколу Нью-Йоркского университета. Провокацию оценили и приняли его на обучение. Позднее в интервью по поводу «Парней со стволами» (2016) Филлипс признавался, что, если бы в свои двадцать лет он, как герои фильма, нашел такую же лазейку по продаже оружия, он бы не задумываясь ввязался в преступную сделку. К счастью, в итоге свой интерес к дурным поступкам Филлипс воплотил в кино, а не в жизни.

Еще одним идейным вдохновителем из 70-х (очевидно, любимая эпоха режиссера) Филлипс называет документальную ленту «Дай мне кров» (1970) – фильм о группе The Rolling Stones. На сеанс юного Тодда сводила мама. Финал с массовой дракой на концерте и гибелью человека в толпе произвел на будущего режиссера такое впечатление, что свои документалки он тоже посвятил шокирующим подробностям гастрольной деятельности («Ненавистный…», «Сладостно-горький мотель»/Bittersweet Motel; 2000). Любовь к суровой музыке до сих пор проявляется в его фильмах. Например, трилогия «Мальчишник» начинается с песни металлиста Гленна Данцига, а заканчивается треком Nine Inch Nails.

В 1993 году дерзкий дебют о музыканте-психопате Джи Джи Аллине не приняли в конкурс кинофестиваля «Санденс», из-за чего Филлипс так сильно расстроился, что решил организовать в университете свой собственный фестиваль New York Underground Film Festival, который

«Старая закалка», режиссер Тодд Филлипс

существует до сих пор, даже после того, как он вышел из состава основателей. Там Филлипс смог показать своего «Ненавистного…» и чужие скандальные фильмы вроде «Куриного ястреба: Мужчины, которые любят мальчиков» о членах сообщества NAMBLA, которые хотели легализовать педофилию.

Следующий фильм Филлипса «Дом братства» (Frat House; 1998) все-таки взяли на «Санденс», где он даже выиграл приз жюри. В итоге новинку тоже ожидал скандал. Филлипс снял кино при поддержке кабельного канала HBO, где он проходил стажировку в отделе документалистики, но фильм об отмороженной группе школьников оказался слишком бесконтрольным. В частности, в нем присутствовали кадры, где глава братства нападает на сорежиссера, хвастается откусыванием крысиных голов и фактически совершает изнасилование на глазах у съемочной группы. Легенда гласит, что, для того чтобы сблизиться с героями, Филлипсу пришлось пройти ритуалы братства и просидеть в клетке для собак облитым пивом. В итоге «Дом братства» никогда не был показан на HBO: руководители отказались от премьеры, когда узнали, что авторы устраивали попойки на деньги канала, чтобы нетрезвые юнцы без труда подписали соглашения на съемку. Впоследствии Филлипс признавался, что договоренности действительно были не совсем корректными, хотя в современном мире пранков и видеоблогов таким уже никого не удивишь.

Победа на «Санденсе» и последующая шумиха помогли Филлипсу обрасти связями. Так он познакомился с легендарным режиссером «Охотников за привидениями» Айвеном Райтменом, плюс его позвали снимать серию безумных рекламных роликов для «Пепси» со звездой MTV Томом Грином. Оба знакомства вылились в первый игровой фильм Филлипса – подростковую комедию «Дорожное приключение» (Road Trip; 2000), которую продюсировал Райтмен, а Грин сыграл одну

«Парни со стволами», режиссер Тодд Филлипс

из ролей. Фильм про студента, который вместе с друзьями пытается обогнать почтовую рассылку, потому что по ошибке отправил своей девушке видеокассету с домашним порно, имел успех у зрителей – особенно на волне любви к «Американскому пирогу», звезда которого Шонн Уильям Скотт тоже сыграл в фильме. Впоследствии студия Dreamworks даже стала продавать «Дорожное приключение» на сдвоенном DVD вместе с другим молодежным хитом – «Евротрипом», но Филлипсу настолько не понравилось такое соседство, что он стал называть «Евротрип» худшей комедией на свете. Это уже предвещало разрыв с Dreamworks и наставником Райтменом.

Но перед этим тот успел спродюсировать еще одну комедию Филлипса. «Старая закалка» (Old School; 2003) вошла в историю тем, что на долгие годы развернула карьеру актера Винса Вона от мрачных фильмов вроде «Психоза» и «Клетки» в сторону комедий, пока он не проделал обратный трюк в сериале «Настоящий детектив» в 2015 году. «Старая закалка» во многом была вдохновлена работой над «Домом братства», а также «Бойцовским клубом» Дэвида Финчера – по сюжету речь шла о закрытом мужском сообществе на базе университета, где царили свои сумасбродные правила.

С самого начала Филлипс зарекомендовал себя как режиссер фильмов с недетским рейтингом R, предполагающим содержание сцен насилия и прочих «18+». Трилогия «Мальчишник» известна как самая кассовая комедийная франшиза под грифом R. В перерывах между двумя частями Филлипс успел сделать еще одну наглую комедию с Заком Галифианакисом «Впритык» (Due Date; 2010), где Роберт Дауни-младший (который уже тогда был официальным Железным человеком) бил ребенка и плевался в собаку. Единственным своим неуспешным фильмом Филлипс с готовностью признает «Школу негодяев» (School for Scoundrels; 2006) – римейк одноименной британской классики

«Впритык», режиссер Тодд Филлипс

1960 года, который продюсировали братья Вайнштейн, они же и настояли на версии PG-13. В итоге картина провалилась, несмотря на присутствие Билли Боба Торнтона, Бена Стиллера и Джона Хидера. Перед этим Филлипс занимался римейком не менее классической вещицы «Старски и Хатч» (Starsky & Hutch; 2004), где все прошло гладко с тем же щадящим рейтингом – во многом благодаря тому, что речь шла о любимых Тоддом 1970-х. Тем не менее в наши дни Филлипсу все равно пришлось долгое время вести переговоры с Warner Bros., чтобы ему позволили снять «Джокера» с желанным рейтингом R.

За двадцать пять лет Тодд Филлипс успел снять дюжину полнометражных картин. «Джокер» – его тринадцатый фильм. Режиссер всегда подчеркивает, что не любит говорить о своих творческих планах, которые постоянно меняются (среди несостоявшихся его проектов «Игрок» по мотивам Достоевского и римейк шальной датской комедии «Клоун»). Но даже он сам не мог предположить, что тринадцатый «Джокер» ознаменуется для него удачей. Например, тремя годами раньше режиссер заявлял в интервью Indiewire, что не любит супергеройское кино и вряд ли смог бы снять очередную главу для «Лиги справедливости». Впрочем, это заявление до сих пор остается правдой: «Джокер» официально не входит в киновселенную DC. Филлипс даже просил придумать под его фильм отдельную, более мрачную и реалистичную, франшизу о суперзлодеях.

Таким же отдельным универсумом можно назвать всю предыдущую фильмографию Филлипса, что частично подтверждается общими фактами. Во всех его картинах хотя бы в маленькой роли обязательно снимался актер-талисман Мэтт Уолш. Везде прослеживается живодерская линия с экзотическими животными, начиная со змеи в «Дорожном приключении» и заканчивая тигром, обезьяной и жирафом в «Мальчишниках». В разных фильмах поет один и тот же певец

«Мальчишник в Вегасе», режиссер Тодд Филлипс

на свадьбах. В большинстве лент появляется еще один сквозной персонаж, роль которого на правах камео исполняет сам Филлипс в смешном кудрявом парике: футфетишист в «Дорожном приключении»; человек, который зашел на оргию, в «Старой закалке»; кучерявый мистер во всех частях «Мальчишника». Сам Филлипс однажды подтвердил, что это один и тот же персонаж по имени Барри. В фильме «Впритык» он появляется вместе с Джульет Льюис, чья героиня перекочевала туда из фильма «Старая закалка». Что это, если не намек на общую киновселенную?

Как можно догадаться, Филлипс никогда не был удобным режиссером-лапочкой для киноиндустрии. Добавьте сюда то, что он бросил съемки «Бората» из-за творческих разногласий с Сашей Бароном Коэном, на первых порах поддерживал Трампа, подсел на азартные игры, а многие его фильмы (даже с рейтингом PG-13) нынче вряд ли смогли бы пройти ревизию у прогрессивной критики: они полны шейминга и сексизма. Возможно, поэтому Филлипсу вновь приходится обращаться к эпохе 1970-х, когда, казалось, можно было свободно творить и говорить все что угодно.

Ранее, говоря о жанре кинокомикса, Филлипс уверял, что не готов им заниматься, потому что не может примерить на себя образ хорошего супергероя. Но чем дальше, тем больше складывается ощущение, что Филлипс сам превращается в Джокера, над шутками которого постепенно перестают смеяться. Это можно было заметить по тому, как от серии к серии мрачнеют «Мальчишники в Вегасе» с приходом туда сценариста Крэйга Мейзина (еще одного соавтора по несчастью, начинавшего с фильмов вроде «Очень страшного кино–3»). Франшиза становилась все более печальной – от патовых ситуаций дело доходит до реальных убийств, герои сталкиваются с настоящими психологическими проблемами. Персонажа Галифианакиса, которого

«Дорожное приключение», режиссер Тодд Филлипс

друзья всегда принимали за обычного двухсотфутового глупыша, в финале наконец-то решают показать психологам, признав, что его поведение ненормально. Самую жестокую трансформацию проходит персонаж Кена Жонга, который за три серии превращается из весельчака в жуткого социопата, фактически Джокера в мире «Мальчишников».

В конце концов, трилогия о беспамятных приключениях Волчьей стаи на самом деле всегда была грустной историей о несчастных и скованных людях, для которых последним шансом развлечься перед очередным шагом в брачную рамку остается дурманящий, почти животный ритуал мальчишника, позволяющий выпустить внутренних демонов наружу. Так же и предыдущие фильмы Филлипса вращались вокруг способов избежать, отгородиться, нарушить или переизобрести привычные правила студенческой, а далее и взрослой жизни, хотя герои на этом пути неизбежно совершали типичные ошибки. Для нас же главной ошибкой может стать то, как за снисходительными ухмылками многие проглядели «Мальчишник в Вегасе» сценариста Крэйга Мейзина и режиссера Тодда Филлипса – отправную точку для авторов, которые по очереди выдали два самых феноменальных проекта 2019 года – сериал «Чернобыль» и венецианского триумфатора «Джокера». ◆

Андрей Гореликов

ДЖОКЕР МЕЖДУ КИНО И ЦИРКОМ

Главный приз Венецианского кинофестиваля «Джокеру» Тодда Филлипса заставляет снова вспомнить о феномене шута и клоуна в культуре, чьи проявления кажутся все более и более инфернальными. «Джокер» стал триумфатором Венеции-2019 отчасти и потому, что главный персонаж давно входит в число самых характерных и говорящих образов современности.

История клоуна

Культ вокруг врага Бэтмена складывался десятилетиями и теперь осмысляет сам себя. «Джокер» – фильм-апокриф, рассуждение об интуитивно ясной, сложившейся мифологии комикса с принципиально других позиций. Хоакин Феникс дарит мифическому персонажу личность и прошлое, только чтобы их уничтожить, чтобы человеческие черты размылись и превратились в вечную гримасу.

В то же время на экранах не столь восторженно принятая, но коммерчески успешная вторая часть дилогии «Оно» по роману Стивена Кинга, одной из главных историй хоррора, эксплуатирующих образ Злого клоуна. В этом случае грим и красный нос не маска потерявшего лицо человека, а фальшивая личина монстра. Это иррациональное зло, дремлющее в сердце Америки в ожидании своего часа.

Культурологи много пишут о том, как подобные образы укрепляли свою популярность с годами. Случаи паники, связанной с клоунами-убийцами, похитителями детей, отмечались еще в 1980-е годы. Дело маньяка Джона Гейси, который подрабатывал клоуном на детских праздниках, роман Кинга и его первая экранизация 1990 года внесли свою лепту. Но лишь теперь клоун оказался в центре культурного внимания. Как будто

веселый чудак Карандаш на цирковой арене во время своего выхода, призванного заполнить паузу между номерами акробатов и наездников, на ходу изменил сценарий представления и начал гипнотизировать публику. Кстати, это почти буквальный пересказ сцены из «Бесконечной поэзии» Алехандро Ходоровски.

Образ шута, трикстера, Арлекина – один из ключевых для мировой культуры. По одной из версий, Арлекин – изначально глава Дикой охоты, сбивающий путников с верной дороги. Другой прототип вечного плута – бог Гермес, покровитель странников и в том числе проводник душ в загробный мир. Анализ архетипа может завести в дурную бесконечность, но, по крайней мере, нужно отметить, что Джокер-шут связан с трансгрессией, переходным состоянием, карнавальным пространством, где все становится с ног на голову и отменяются законы. Оттого даже в самом добром клоуне заложена потенция ужаса и есть элемент дьявольской двусмысленности.

«Кабинет доктора Калигари», режиссер Роберт Вине

Кинематограф об этом знает, по меньшей мере, с выхода фильма Жоржа Мельеса «Клоун и автомобиль» в 1899 году. На самом деле там не один клоун на машине, а сразу два: они наводят шорох в городском саду, к примеру бросают человека в колодец. О фильме, много лет считавшемся утерянным, тепло вспоминал Жан Ренуар, определивший его как своеобразный идеал кино. Экрану необходим нарушитель спокойствия, агент хаоса в кадре. Таковыми были и Чаплин, всегда в характерном облике-маске, и Китон, который до прихода в кино был акробатом из цирковой семьи.

Сами профессии клоуна и актера разошлись сравнительно недавно, потому актеры в «клоунских» ролях исследуют самые основания своего творчества, причем берутся за это лучшие. Джокерами становились Джек Николсон и Хит Леджер, Хоакин Феникс продолжает традицию. А первым Пеннивайзом был Тим Карри, блистательный «трансвестит из Трансильвании», для которого шутовской элемент в игре чуть ли не доминирующий.

Палач и жертва

В 1915 году Леонид Андреев издает пьесу «Тот, кто получает пощечины». Ее название совпадает со сценическим псевдонимом героя, который отказался от прежней успешной жизни и собственной биографии, чтобы стать клоуном. Хит его репертуара состоит в систематическом

«Призрак оперы», режиссер Руперт Джулиан

унижении: вся клоунская труппа отвешивает ему пощечины на арене. Боль и любовь клоуна не могут быть приняты всерьез, пока в конце он не совершит убийство. Уже через год пьеса была экранизирована Александром Ивановым-Гаем, несохранившийся фильм был одним из первых о цирке. А голливудский «Тот, кто получает пощечины» (He Who Gets Slapped; 1924) с Лоном Чейни в главной роли – один из важнейших фильмов Виктора Шёстрёма.

Самому Чейни принадлежит фраза «Нет ничего смешного в клоуне при лунном свете», которая провидчески обрисовывает будущий зловещий образ массовой культуры. Чейни, подобно хорошему цирковому артисту, сам наносил себе грим и вообще был пионером в использовании сложного грима в кинематографе. Нарисованное им лицо Того, кто получает пощечины, было утонченным образом, улыбкой отчаяния, которая грозит обернуться оскалом.

Благодаря Шёстрёму, значительно отошедшему от оригинального текста Андреева, грустный клоун обрел личность и предысторию. Он оказался подававшим надежды ученым, который исследовал некий секрет происхождения человечества. Работу ученого присвоил друг, заодно он увел жену героя. Свою первую пощечину ученый получил на глазах толпы под общий смех. Тогда он похоронил свою прежнюю личность и стал клоуном из презрения к миру: толпа смеется над его пощечинами, он смеется над ней. Не трудно видеть, что здесь уже проявляется история о Джокере. Жаль, что в переводе на английский потерялся скрытый смысл укороченного имени героя: Тот – ведь это египетский бог, который был «парой» греческого Гермеса.

Перевоплощения Чейни, конечно, не кончились на этом, и роль Призрака оперы, хоть и не имеющая прямого отношения к клоунаде, важна для понимания оскалившегося демонического клоуна будущего. Собственно, грим Чейни здесь – глубоко посаженные глаза и полная

«Тот, кто получает пощечины», режиссер Виктор Шёстрём

акульих зубов пасть – был прямым источником вдохновения для создателей лица клоуна Пеннивайза в версии Билла Скарсгорда. Призрак, житель театрального подземелья, скрывает до поры свое ужасное лицо под тряпичной маской. Обезображенный наследник и Паяца-убийцы из оперы Леонкавалло, и Гуинплена Виктора Гюго сеет хаос в парижском театре. Он гениальный преступник, обреченный на одиночество, но ищущий любви. В совершенно «джокеровской» финальной сцене толпа линчевателей готовится схватить Призрака, тот делает вид, что собирается метнуть гранату, а затем с хохотом показывает отпрянувшим людям пустую ладонь.

Гибель такого персонажа – дело естественное. Клоун – жертва, он получает пощечины и плевки, унижен, как Джокер, он объект не только смеха, но и ужаса и ненависти. Возможно, если дьявол – обезьяна Бога, что-то в клоуне напоминает человеку о собственной темной стороне. Клоун будто сам обрекает себя на агрессию. И жертвенность шута согласно теории Рене Жирара о происхождении культуры из феномена козла отпущения и жертвоприношений гарантирует его сакральный статус. Клоуну можно говорить и делать то, что не позволено другим. Его облик и манеры овладевают умами, провоцируют неврозы и волну подражаний. Джокер – самая могущественная карта в колоде, хотя и лишняя.

О трагическом клоуне рассказывает и фильм Сесила Де Милля «Величайшее шоу мира». Там соответствующая сюжетная линия отчасти инверсия сюжета «Того, кто получает пощечины». Этот клоун также пришел из ниоткуда, более того, никто не видел его без грима. В трагическом прошлом он, доктор, совершил эвтаназию своей жене по ее просьбе и теперь скрывается от правосудия. Играет его Джеймс Стюарт, как раз находившийся в своей карьере на полпути между светлыми образами в фильмах Капры и невротическими, болезненными

«Величайшее шоу мира», режиссер Сесил Б. Де Милль

фильмами Хичкока. В конце концов, его герой спасает жизнь участнику труппы ценой своей свободы и, вероятно, жизни – правосудие сулит клоуну электрический стул. Но величайшее шоу должно продолжаться – ценой своих жертв, благодаря им.

Еще одна сцена из «Призрака оперы»: на костюмированном балу появляется герой Чейни в маске Красной смерти. Эта сцена была раскрашена вручную, переход в пространство адского карнавала маркировал красный цвет. Цвет, обозначение которого появляется в любой культуре сразу после первой дихотомии черное-белое, цвет клоунской ухмылки, цвет крови. Та краска, которую слуги карнавала добавляют в серое течение будней.

Мистерии

Поскольку клоун наделен даром изменения мира, понятен страх не только обывателя, но и церкви перед цирком – или актерством. Представление, которым управляет шут, – не то пародия, не то альтернатива религиозному ритуалу. Заснятый на пленку, этот ритуал оказывается как бы постоянно воспроизводимым чудом. Впрочем, фигура клоуна как таковая менее важна, чем само сакральное пространство цирка, где все члены труппы в ходе представления становятся служителями мистерии. Например, в «Небе над Берлином» Вендерса, как и в фильме Шёстрёма, цветная картинка в первый раз сменяет черно-белое изображение в цирке, где гимнастка изображает полет на трапеции. Именно к ней в конце концов придет спустившийся с небес (а может, падший) ангел.

Тем более очевидна оккультная сторона циркового действия в фильмах Ходоровски, который сам в молодости успел поработать клоуном (или такова рассказанная им легенда). «Святая кровь» показывает цирковые представления как наглядную инструкцию по боевой

«Уроды», режиссер Тод Броунинг

психомагии, любимой режиссером. Сюжет фильма замысловат: цирковая гимнастка одновременно возглавляет парахристианскую церковь, которая и называется «Святой кровью». Члены культа поклоняются святой с отрубленными руками, государство борется с культом вплоть до применения армии. Приревновав отца своего ребенка, метателя ножей, гимнастка кастрирует его после представления, тот перед смертью отрубает женщине руки. Их подросший сын Феникс становится «руками» матери в совместных цирковых представлениях, мать управляет и его руками, и волей, заставляя совершать убийства. Все ведет к неизбежному сюжетному повороту в духе хичкоковского «Психоза». В этой истории можно найти оккультные аллегории, деконструкцию механизма религии, сравнимую с показанной в «Фанни и Александре» Бергмана, даже притчу о колониализме. Что не случайно, поскольку суть цирка (как и кино) глубинно политична – апокрифическая цитата Ленина о двух важнейших искусствах (на самом деле это плод народной фантазии) появилась не на пустом месте.

Английский классический цирк вообще возник на полях боевых действий в Семилетнюю войну, вырос из кавалерийской джигитовки. Сержант Астлей, вернувшись на родину живым, открыл школу верховой езды, которая вскоре превратилась в амфитеатр для представлений: так была восстановлена связь европейской культуры с античными спортивно-развлекательными зрелищами. Что касается американского цирка, он вырос из странствующих балаганов, бродячих трупп клоунов, уродцев и цирковых зверей. Путешествующие карнавалы боролись за внимание зрителей, открывали новые жанры, формировали сам облик первой массовой культуры в Штатах и отрабатывали новаторские способы рекламы.

Громада цирка Ринглингов – Барнума – Тейта, существующая до сих пор, стала результатом слияния трех цирковых фирм. Может быть,

«Бесконечная поэзия», режиссер Алехандро Ходоровски

самой легендарной фигурой был Финеас Барнум, недавно сыгранный Хью Джекманом в фильме Майкла Грейси «Величайший шоумен». Его коньком были мистификации, в том числе грязная политическая борьба в преддверии гражданской войны. В США предприятие Барнума демонстрировало «черную няню Джорджа Вашингтона» (по слухам, она была куклой) и продавало снадобье, превращающее негров в белых людей. В Европу Барнум ездил с паноптикумом, собранием пугающих уродцев вроде трупа русалки или существа настолько жуткого, что его называли только ЭТО (или, в другом переводе, ОНО).

Исследователи сегодня отмечают почти болезненное влечение викторианского высшего общества к уродцам, показываемым на подобных выставках. Это обращение к теневому, вытесненному лицемерной официальной культурой, материализация фобий стандартизированного XIX века. И вытесненное взорвалось карнавальным буйством красок в Америке начала XX века, где цирковая культура развивалась стремительными темпами параллельно культуре декаданса в Европе. Между Belle époque и второй мировой центром карнавала был остров аттракционов Кони-Айленд. Над ним, как пишет исследователь вопроса Марк Дери в книге The Pyrotechnic Insanitarium American Culture on the Brink, расплывалась вечная клоунская ухмылка, оказавшаяся голодным оскалом идеального потребителя.

Город электрических огней, механизмов, аттракционов и празднества плоти, воплощение духа модерна. Новаторский и созидательный, этот дух быстро показал свою оборотную сторону, найдя удовлетворение в потреблении разрушения и хаоса. Прежде других это отметили немцы, а не американцы. Главная киноистория о темном карнавале – «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине. Безумный ученый на потеху публике оживляет спящего много лет сомнамбулу, который отправится в город нести смерть. Вскоре стало общим местом толкование

«Небо над Берлином», режиссер Вим Вендерс

фильма как провидческого иносказания о приходе нацизма. Как и рассказ Томаса Манна «Марио и волшебник» о зловещем гипнотизере в Италии: характерно, что фамилия Калигари тоже итальянская.

Предчувствие прихода зла пронизывает весь немецкий киноэкспрессионизм. Вот что писал о приметах жанра Делёз: «[красный] – третий цвет, обретший независимость, это чистая раскаленность или пламя ужасного света, которому под силу сжечь мир и его тварей… Дух не покинул Природу, он одушевил всю неорганическую жизнь, но смог себя там обнаружить и обрести лишь как дух зла, сжигающий всю Природу. Таков пламенный круг в сценах призыва к демону у Вегенера в “*Големе*” и у Мурнау в “*Фаусте*”. Таков костер Фауста. Такова “фосфоресцирующая голова демона с очами печальными и пустыми” у Вегенера. Таковы пылающие головы Мабузе и Мефистофеля. Вот они, кульминационные моменты, встречи с бесконечным, которое стало духом зла».

Вновь красный цвет, признанный демон, дух зла, стремящийся покинуть мир посредством его уничтожения: конечно, это история Джокера и его инфернальных собратьев, знаменующих приход чего-то страшного.

Жизнь – веселый карнавал

«Что-то страшное грядет» – так, по цитате из «Макбета», назывался лучший роман Рэя Брэдбери. История двух мальчишек в маленьком американском городе, куда явился загадочный луна-парк, своеобразное продолжение «Вина из одуванчиков». Зловещий Мистер Тьма на своем осеннем карнавале привлекает к себе заблудшие души, которые должны войти в его вечно странствующий цирк. Изначально книга была сценарием фильма для Джина Келли, но тогда студии не заинтересовались историей демонической труппы. Что, возможно,

было непредусмотрительно, учитывая, что в начале 1960-х публика вспомнила и оценила «Уродов» Тодда Броунинга, не менее красочную и страшную цирковую историю, чем «Святая кровь». К эпохе культурной и сексуальной революции американское общество уже точно знает, что ему нужны не светлые истории о шоуменах, а жуткие. И книга Брэдбери – квинтэссенция представлений о теневой стороне карнавального веселья, без которой определенно не было бы романа Кинга и его экранизаций.

«Оно» писалось и было впервые поставлено на телевидении, когда страх клоунов был общим местом и всюду ходили жуткие истории о переодетых в клоунов педофилах. Странствующие цирки уже умерли, но культура помнила этих загадочных путешественников – может, шпионов, разбойников, нечистую силу. Шуточный хоррор Стивена Чиодо «Клоуны-убийцы из космоса» лишь чуть маскировал реальную фобию.

К тому времени, как «Оно» экранизировали снова, уже появились и Джокеры в разных видах, и сериал «Карнавал», где бродячим комедиантам в эру Депрессии противостоял дьявол в облике баптистского проповедника. Мистика цирка стала общим местом, история карнавала и зрелища заместила для массового зрителя историю вообще. С окончательным воцарением общества спектакля, обеспеченным технологиями производства и потребления контента, мы уже не приходим на кони-айлендовский карнавал или римские сатурналии, а живем в мистическом пространстве виртуального цирка.

В одной из самых сильных сцен «Оно» Энди Мускетти мы видим, как клоун возникает на слайдах в диафильме из семейной хроники. Чудовище буквально пожирает прошлое жителей традиционного маленького американского городка. Исчезает представление об истории, есть лишь максимально условные 1980-е кинофильма, где адский клоун смотрится реальнее всех остальных. Прошлого нет, нет уроков истории и культуры, есть лишь карнавал. Между прочим, не удивительно, что не удалась вторая часть экранизации. Дети могут избавиться от гипнотического страха перед карнавальным монстром, надеясь на чудо и хохоча чудовищу в лицо, как делал мальчик Билл в романе Брэдбери. Но повзрослевший Билл и его друзья у Кинга лишены этого оружия, потому в счастливый конец не веришь. Если команда военного корабля может спасти разыгравшихся на празднике непослушания детей из «Повелителя мух», непонятно, на какое спасение рассчитывать команде.

Подобно тому как видения экспрессионистов не могли остановить европейскую катастрофу 1930–1940-х, сегодня мир сползает в хаос под хохот Пеннивайза и гримасы Джокера. Там, где девальвировался авторитет реальных вождей и проповедников, где нет нужды в храмах, остаются лишь шапито и клоун как идеально-безликое воплощение всеобщих темных чаяний. И мы хохочем от ужаса по его команде. ◆

Татьяна Шорохова

УЛЫБКА БЭТМЕНА

После премьеры «Джокера» на Венецианском кинофестивале Тодду Филлипсу пришлось оправдываться за собственные слова из интервью журналу Empire. Пресса растиражировала его заявление о непричастности фильма к комиксам: «Я говорил, что мы не брали в основу какой-то конкретный комикс. Мы почерпнули то, что нам понравилось из канона 1980-х». Филлипс старался отделить своего Джокера от существующей киновселенной DC, но ему не удастся отделить его от комиксов.

Каждый поп-культурный феномен сопровождает множество поклонников, преданных персонажам фанатов, готовых положить голову в спорах о каноне, этой священной корове любого фан-сообщества. Официальный канон не подвергается сомнению, это единственно верный вариант развития событий или мифологии. Однако у комиксов с каноном специфические отношения: за всю его уже почти столетнюю историю фанаты вынуждены были сталкиваться с разными реинкарнациями героев и по-разному отвечать на спорные вопросы о том, сражался ли Капитан Америка с нацистами во время второй мировой и прикончил ли Бэтмен Джокера в «Убийственной шутке».

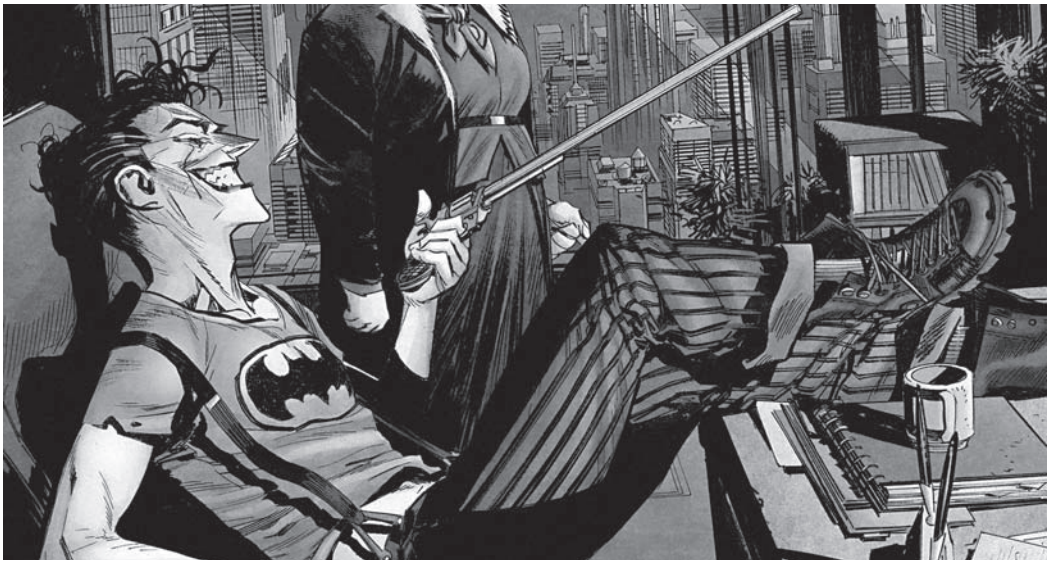
Джокер после своего появления в комиксах весной 1940-го долго обходился без истории становления, обычно присущей всем героям и злодеям. Его канон сводился к внешности: зеленые волосы, фиолетовый костюм, демоническая улыбка на загримированном лице. Все это было запечатлено еще в самом первом появлении Джокера в «золотом веке» комиксов. Грант Моррисон, автор одной из лучших историй о Бэтмене и Джокере «Лечебница Аркхем. Дом скорби на скорбной земле», в своей книге о героях комиксов «Супербоги» пишет: «Изувеченная морда Джокера была

лицом смерти, гримом, что тает на посмертной маске фон Ашенбаха в “Смерти в Венеции” Висконти; осклабившимся черепом, замаскированным густым слоем косметики. Порочный и пагубный, протопанк, протоготт, он был худощавым, бледным, сгорбленным психопатом. Он был Джонни Роттеном, Стирпайком, обдолбанным в Берлине Боуи или Джоэлом Греем в “Кабаре”».

Комиксовый Джокер позаимствовал внешность у Гуинплена из «Человека, который смеется» Виктора Гюго, превращенного на потребу публике в вечно улыбающегося уродца. Трудно представить, что DC удалось избежать суда по авторским правам, ведь Джокер – копия Гуинплена Конрада Фейдта в экранизации, осуществленной немецким экспрессионистом Паулем Лени. Однако нельзя рассматривать историю персонажа в отрыве от Бэтмена; без Темного рыцаря Джокер тает в воздухе, как улыбка Чеширского кота.

Бэтмен появился в комиксах издательства DC в 1939-м, через год после Супермена, став полной противоположностью всемогущего инопланетного пришельца с золотым сердцем. Брюс Уэйн, наследник многомиллионной империи, вырос глубоко травмированным человеком, став в нежном возрасте свидетелем смерти родителей от руки гангстера. Супермен – символ надежды Америки и ее светлого будущего, Бэтмен – его оборотная сторона, рожденная трэшевой эстетикой дешевых бульварных романов. Супермен всегда на виду, Бэтмен действует в ночи, в темных закоулках Готэм-Сити; вампир-герой, Дракула на службе американского народа. Человек из стали сражается с политиками и глобальной несправедливостью, детектив ведет рукопашную борьбу с бандитами, до которых не добирается коррумпированная полиция.

Джокер встречает читателя страшной улыбкой, а через несколько страниц она оборачивается голосом из радио, который наглым



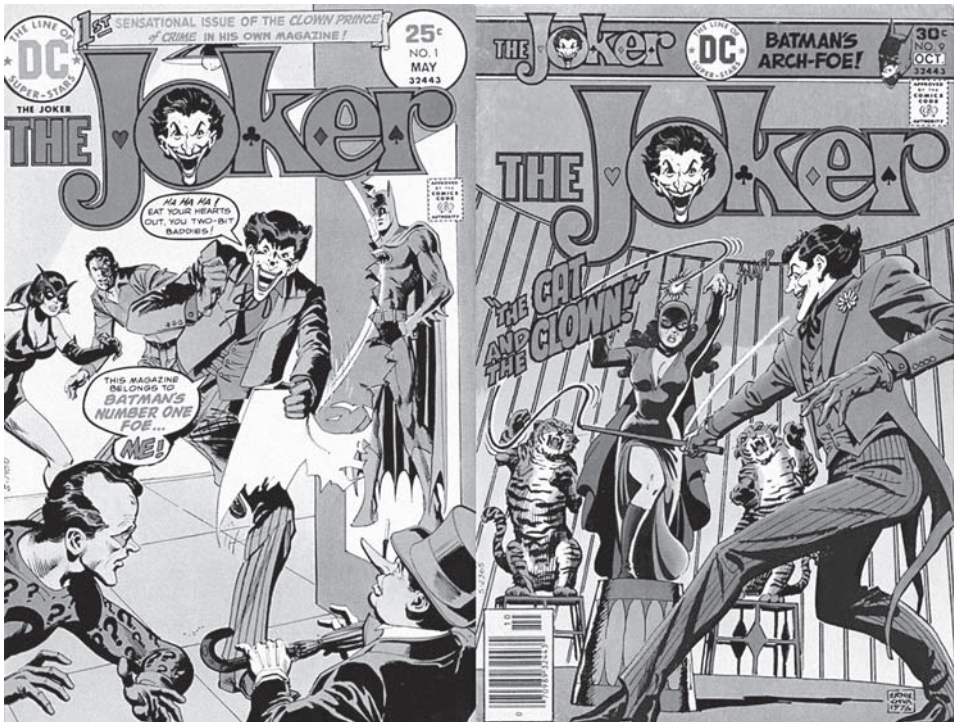
Джокер из комикса «Бэтмен. Белый рыцарь»

Разворот из комикса «Джокер» Брайана Азазелло

образом прерывает передачу угрозой убить миллионера и украсть его бриллиант. Слушатели не принимают это за чистую монету, в 1938 году они пережили радиопостановку «Война миров» Орсона Уэллса: «Это ж как тот парень, который недавно всех напугал россказнями про Марс! Не обращай внимания, дорогая!» Обыватель не подозревает, что на свет рождается один из величайших преступников мировой попкультуры. Джокер проводит большую часть своего дебюта с кислым лицом, пока планирует убийства, но приходит в восторг, когда ему удается осуществить планы и оставить полиции обещанный труп, обезображенный неестественной улыбкой.

Героя делает злодей, и уже в первом столкновении с Джокером Бэтмен, выбираясь из ледяной реки, признается: «Наконец-то я встретил врага, способного дать мне достойный отпор». Джокер был идеальным европейским противовесом американской решительности. Бэтмен прыгал по крышам небоскребов, Джокер отпускал остроты и колкости на дне Готэма. Бэтмен со своим умением мыслить, как преступник, был крутым, но холодный и расчетливый убийца Джокер еще круче. «Идеальная симметрия, как Иисус и дьявол, Холмс и Мориарти, Том и Джерри», – пишет Грант Моррисон.

В середине 1950-х психиатр Фредрик Вертхем опубликовал труд под названием «Соблазнение невинных: Влияние комиксов на современную молодежь», в котором заявил, что книжки с картинками наносят непоправимый вред юному поколению. «Кого мы хотим воспитать? Безграмотное поколение, которое наполовину будет штурмовиками,



Обложки серии «Джокер», 1975–1976

а наполовину пушечным мясом? Тогда комиксы идеально подходят», – говорил Вертхем на слушании в Сенате США по подростковой преступности, считая, что изображение насилия склоняет детей на сторону криминала. «Соблазнение невинных» встревожило американских родителей, и в попытке успокоить их правительство приняло «Кодекс комиксов», запрещавший издавать комиксы о нечисти вроде вампиров и зомби, изображать секс или извращения, а также чрезмерное насилие.

Комиксовый кодекс прожил дольше киношного кодекса Хейса и нанес существенный удар по Джокеру. Уже не расчетливый и мрачный гений преступного мира, но трикстер, сошедший с игральной карты, – таким сделали Джокера новые комиксы, таким его сыграл Сесар Ромеро в сериале «Бэтмен» (1966–1968). Клоун, с истеричным смехом грабящий банки и рассекающий Готэм на дурацком Джокермобиле, стер образ Гуинплена, человека с жуткой улыбкой. Когда в 1964-м пытались воскресить комиксы о Бэтмене, новый главред DC настолько ненавидел Джокера, что практически вывел его из игры и со страниц.

Джокера вернули к жизни уже в начале 1970-х, в «серебряный век» комиксов. Новая эра требовала новых идей, и вместо клоуна появился импульсивный убийца с психическими отклонениями. Многие считают Джокера социопатом, но его одержимость Бэтменом рушит это предположение: социопаты не очень-то способны на планирование и длительную фокусировку. Поведение социопата аффективно, Джокер же зачастую действует по продуманному алгоритму. Диагноз

поставить трудно: продумывая персонаж, авторы не вооружались международной классификацией болезней. В 1975-м Джокеру выделили собственную серию комиксов, но отсутствие Бэтмена и регулярный арест протагониста в финале каждого выпуска оттолкнули читателей. Тогда героя вернули в компанию Летучей мыши.

Середина 1980-х ознаменовала начало мрачного века комиксов. В 1986-м были опубликованы сразу два издания DC, которым предстояло стать культовыми: «Хранители» Алана Мура и «Возвращение Темного рыцаря» Фрэнка Миллера, деконструкция супергеройского жанра, с одной стороны, и постаревший Бэтмен – с другой. Злодеям в это время было трудно: им приходилось изо всех сил гнаться за героями, ставшими иллюстрацией к выражению «не все так однозначно». Джокер стал настоящим садистом, выбившим мозги помощнику Бэтмена Робину и прострелившему позвоночник дочери комиссара Гордона Барбаре (затем Джокер раздел истекающую кровью женщину и сделал несколько снимков). Последние события описаны в комиксе Мура «Убийственная шутка» (1988), который по праву считается одним из лучших в жанре.

Джокер Алана Мура – трагический герой. Он уходит с химзавода, ищет карьеры в стендапе, но шутки не клеятся, а кормить семью надо. Он соглашается на предложение бандитов ограбить свое бывшее место работы, проникает на завод, но видит Бэтмена и падает в чан с химикатами, откуда выбирается уже преобразившимся безумцем. Мур обработал историю возникновения Джокера, опубликованную еще в 1951 году, добавив ей глубины. В финале Джокер и Бэтмен вдвоем смеются над анекдотом про двух сумасшедших, сбегающих из психбольницы. Грант Моррисон считает, что после этого Бэтмен убивает Джокера (фанаты не согласны). Художник «Шутки» Брайан Болланд в послесловии к изданию пишет: «Я сам никогда бы не взялся раскрывать историю

Джокер и Бэтгёрл из серии «Смерть в семье»

Джокер из комикса Брайана Азазелло

происхождения Джокера. Думаю, что эта предыстория – одна из многих, гнездящихся в его безумной голове».

Поймав Джокера, Бэтмен исправно сдает его в лечебницу Аркхем, обитель многих врагов альтер эго Брюса Уэйна, обладателей разнообразных психических заболеваний. Частично этот аспект влияет на общую атмосферу историй о Бэтмене: они несколько мрачнее историй «Марвел», хотя в той вселенной тоже есть психиатрическая больница; впрочем, институт Рейвенкрофта не так популярен в поп-культуре. В комиксе Моррисона «Лечебница Аркхем. Дом скорби на скорбной земле» (1989) Джокер вызывает Бэтмена в место своего заключения, чтобы сыграть с ним в игру, а заодно доказать, что его заклятый враг точно так же безумен, как и он. Джокер Моррисона обладает «суперразумностью», усиленным восприятием ощущений, что напрочь отключало его собственную личность, предоставляя разуму выбирать, кем ему удобнее быть в тот или иной момент.

«Бэтмен» (1989) Тима Бёртона повлиял на изображение Джокера в комиксах: налет безумия соскребли, нанесли слой шутовства и трикстерства. 90-е подарили комиксовому Джокеру подружку, Харли Квинн, ранее известную как врач-психиатр Харлин Квинзел. Новая и относительно романтическая жизнь превратила Джокера и Харли в Панча и Джуди комиксов, постепенно трансформировавшихся в прирожденных убийц. В новом веке Джокер временно обзавелся внешностью Хита Леджера («Темный рыцарь», 2008), а затем и вовсе остался без лица (серия «Смерть семьи» 2012–2013 годов), атаковав всех близких друзей Бэтмена и существенно ослабив его как героя.

В самом Бэтмене немало безумия: на фоне всемогущего Супермена с его лазерами из глаз и способностью сворачивать горы миллионер, переодетый в костюм летучей мыши, чтобы анонимно вершить добро, смотрится сумасшедшим. Джокер и Бэтмен меняются местами

в недавно вышедшем на русском языке комиксе «Белый рыцарь» Шона Мёрфи. Джокер в футболке с логотипом Бэтмена в драке орет: «Ты скачешь по городу в маске не ради справедливости, а потому что жаждешь контроля. Твоя миссия по спасению города – жалкая попытка собрать по кусочкам свою расколотую душу. Но ты настолько туп, что не понимаешь: твой план не работает! Преступления стали для тебя терапией, а Готэм – твоей жертвой». Бэтмен все сильнее впечатывает кулаки в соперника, а затем запихивает ему в глотку горсть таблеток. Через пару страниц Джокер в камере составит судебный иск против Бэтмена, а в Готэме начнутся демонстрации в его защиту. Действия Бэтмена, записанные на видео, опубликуют в сети, его подвергнут остракизму. Полиции ничего не останется, как арестовать Темного рыцаря, пока новый, абсолютно здоровый и удивительно положительный Джокер уходит в политику.

История становления Джокера, рассказанная Тоддом Филлипсом, уже вошла в историю кино как первый супергеройский (точнее, суперзлодейский) комикс с главным призом одного из важнейших кинофестивалей мира. Но проблема в том, что без своего антагониста любой Джокер лишь еще один сумасшедший. За этим персонажем всегда маячит тень угрюмого Бэтмена. Потому что Джокер – его улыбка. ◆

Фарид Бектемиров

ГОТЭМ, ОБИТЕЛЬ ЗЛА

Парадоксально, но факт. Бэтмен, пожалуй, самый популярный супергерой в истории (даже всесильный Супермен не сможет тягаться с ним в народной любви), но в фильмах с его участием первую скрипку гораздо чаще играли злодеи. И даже актеры на роли антагонистов подбирались куда более звездные, чем те, кто изображал Темного рыцаря. Майкл Китон заметно уступал в известности Джеку Николсону, Вэл Килмер едва ли мог затмить Джима Керри, а Джорджа Клуни в 1997-м еще сложно было назвать звездой уровня Арнольда Шварценеггера. Фильмы Кристофера Нолана отчасти исправили эту ситуацию, кажется, впервые перенеся фокус внимания на самого героя, но на вопрос, что им больше всего запомнилось в трилогии о Темном рыцаре, 99 из ста опрошенных ответят: Джокер.

В комиксах или мультсериалах все чуть иначе. Объясняется это просто: на длинной дистанции создатели могли позволить себе уделять время детективным расследованиям, грандиозным планам, психологическим проблемам и семейным конфликтам самого Бэтмена, но когда автору дают на высказывание всего два часа, то вполне понятно его желание сосредоточиться на одной из главных тем в искусстве: на природе зла.

Бёртон: инфантильное общество и крошка Цахес

Тим Бёртон как-то признался в любви к комиксу Алана Мура «Убийственная шутка», и это позволило многим фанатам утверждать, что Джокер в «Бэтмене» 1989 года во многом основан на версии персонажа именно из этого произведения. Это, мягко говоря, не совсем так. Джокер из «Убийственной шутки» – нигилист, не ценящий ничего и считающий, что весь мир от тотального безумия отделяет «один плохой день». Джокер

Николсона другой. Он ценит власть, славу, предметы материального мира и прямо говорит о своих целях: «Хочу увидеть себя на долларе». Его главная черта, выраженная в действиях, словах и образах, – не нигилизм, а инфантильность.

Джека Напьера – будущего Джокера – в начале фильма окружают типично «взрослые» атрибуты: оружие, смокинг, изящные фотографии на стенах, красивая женщина. Гангстер словно хочет доказать себе и другим, что он уже не ребенок. Однако вся эта бутафория в тягость герою Николсона. С женой своего босса он спит скорее из желания показаться себе более значимым, чем из влечения – даже ее прикосновения неприятны Джеку. Купание в кислоте и превращение в Джокера помогают ему сорвать эту маску (постоянная тема в супергеройском кино): его внутренний ребенок, капризный и жестокий, выходит наружу.

Бёртон постоянно подчеркивает незрелость своего злодея, и дело не только в его шутовском наряде. Джокер искренне расстраивается, что у него нет бэтменовских «игрушек»; обиженно кричит: «Он украл мои шары!», когда Темный рыцарь разрушает план по отравлению Готэма; обращается, как с игрушками, и с любовницей, и с верным подручным Бобом, много раз спасавшим Джокеру жизнь. Он считает себя художником-авангардистом, но не способен на созидание, поэтому бессмысленно режет картины в музее. Но самое яркое доказательство в пользу такой интерпретации персонажа – те самые исполинские воздушные шары, которые Джокер тащит с собой на День города. Один из них – просто клоун, другой – рассерженный младенец, и оба образа весьма красноречивы.

Впрочем, инфантильность Джокера отражает и суть готэмского общества, которое его породило. Люди здесь настолько оторваны от реальности, что готовы ловить пачки с купюрами, даже если их разбрасывает террорист, едва ли из филантропических соображений. Наверное, символично, что эта критика исходит от режиссера, снявшего немало формально «детских» историй. Взрослое не равно зрелому, а детское не равно инфантильному, напоминает Бёртон. Общество, как и Джокер, в этом фильме определенно adult, но уж никак не mature.

Во многом схожая тема поднимается и в сиквеле «Бэтмен возвращается», но на этот раз режиссер подводит под нее куда более мощный культурный бэкграунд. История Пингвина почти дословно повторяет сказку Гофмана о крошке Цахесе: беспринципный магнат Макс Шрек в качестве доброй феи грамотно «причесывает» имидж мутанта из канализации, заставляя горожан-филистеров закрыть глаза на его в первую очередь моральное уродство. Только романтичный студент Бальтазар… простите, миллиардер Брюс Уэйн видит истинные замыслы Пингвина и раскрывает их, вынуждая злодея, как и у Гофмана, утонуть в нечистотах.

«Цахес» и без того был политической сказкой, но Бёртон усилил этот аспект, прямо упомянув поджог Рейхстага и еще раз намекнув на

«Бэтмен», режиссер Тим Бёртон

Гитлера в сцене страстного обращения героя Дэнни Де Вито к своим водоплавающим собратьям. Правда, воспринимать Пингвина только как пародию на нацизм было бы слишком узкой интерпретацией. Куда вернее считать его пророческим предостережением о политиках-популистах, от возвышения которых не застраховано никакое общество. В этом смысле фильм 1992 года кажется неожиданно актуальным и для нынешней России (Виктор Шендерович, пострадавший за свою версию «Цахеса», подтвердит), и для Америки – в предвыборной речи Пингвин буквально обещает «возродить прежнее величие Готэма».

В фильме «Бэтмен возвращается» есть и другая злодейка, или антигероиня, – Женщина-кошка, олицетворяющая бунт против патриархального мира (разбивание зеркала сковородкой – эффектный и ясный образ), но реалии 90-х не позволяют считать ее персонаж по-настоящему феминистским. Скорее она воплощает мужское представление о «правильном» женском сопротивлении – откровенно сексуализированном и непременно в латексе – и мужские же страхи о том, как далеко оно может зайти. Это Бэтмен показан здесь трезвомыслящим человеком, а Селина Кайл – психически нездоровой убийцей, пусть и имеющей основания для злости.

Отдельно стоит упомянуть сложные отношения режиссера с христианством. Фильмы наполнены религиозными отсылками, только Бёртон применяет их не к герою, а снова к злодеям. Джокер восстает из мертвых, в конце пытается спастись в самом безопасном, как ему кажется, месте – соборе Готэма, а в музее сохраняет единственную картину – «Фигуру с мясом» Фрэнсиса Бэкона, демонстрирующую в том числе и разложение церкви. Пингвина младенцем послали в плавание в люльке, как Моисея, он был в изгнании, как Моисей, и пытался убить первенцев аристократических семей, как в последней из египетских казней. К тому же свой путь он начал в тридцать три года, в возрасте

«Бэтмен возвращается», режиссер Тим Бёртон

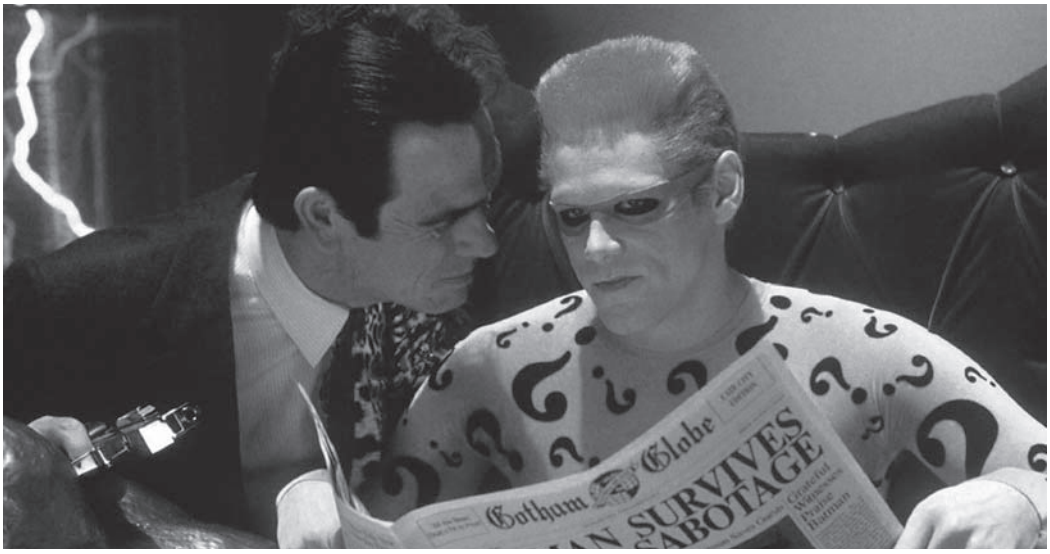
Христа, причем под самое Рождество. С учетом демонической внешности Бэтмена нельзя не оценить мастерство великого режиссера-гота, оставившего в голливудском блокбастере намеки на едва ли не сатанистскую интерпретацию Библии.

Шумахер. Телепропаганда, Айн Рэнд и экоактивизм

«Бэтмен навсегда» (1995) и «Бэтмен и Робин» (1997) Джоэла Шумахера были разгромлены критиками и плохо приняты фанатами за их сценарную бестолковость, повальное переигрывание, грандиозные проблемы с тональностью и бэт-соски. Однако и здесь злодеи оставались самым интересным элементом.

Харви Дент (Двуликий), чей образ был вдохновлен другим известным олицетворением человеческого дуализма – доктором Джекилом/мистером Хайдом, отражает метания самого Бэтмена между двумя его ипостасями, животной и человеческой. С подачи своей новой подруги-психолога Брюс Уэйн много рассуждает о раздвоении личности, проходит тест Роршаха и получает черно-белую куклу – ловца снов. Но если Темный рыцарь в концовке примиряет две свои половинки, то Дент, каждым жестом, каждым решением настаивающий на их четком разделении, погибает.

Еще один, уже не столь очевидный, мотив в дилогии Шумахера связан с культовой для либертарианства книгой Айн Рэнд «Атлант расправил плечи». Образ Атланта, держащего земной шар, встречается в этих фильмах едва ли не чаще, чем образ Христа в картинах Зака Снайдера. Готэм здесь буквально кишит древнегреческими титанами: они нависают над департаментом полиции, стоят в кабинете Брюса Уэйна, а один даже возвышается над зданием «Уэйн Энтерпрайзис». Шумахер в своих аллюзиях заходит не дальше самого поверхностного рэндианского принципа «мир держится на плечах бизнесменов»,



«Бэтмен навсегда», режиссер Джоэл Шумахер

но его политическая позиция очевидна. Загадочник в исполнении Джима Керри легко оболванивает население своим изобретением, доставляющим ТВ-сигнал прямо в мозг (не самый завуалированный намек на телепропаганду), и только истинный герой-миллиардер ему не поддается.

Легкие намеки на эту идеологию можно было заметить и в предыдущих фильмах, но Бёртон все же демонстрировал и достойных представителей «простого народа», таких как репортер Александр Нокс, и негодяев с деньгами вроде Макса Шрека. У Шумахера этих нюансов нет. Если у него и появляется герой из низов (Робин), то даже самим своим существованием он оказывается обязан мудрому наставнику-олигарху.

Ядовитый Плющ, суперзлодейка, мечтающая вернуть планету растениям, и вовсе выглядит как злая пародия на экоактивизм (а заодно и на феминизм – чего только стоит фраза «Мужчины – самое абсурдное из созданий. Мы даем им жизнь и так же легко можем ее забрать»). Шумахер создает себе строумена, точнее, строувумен – и от лица знаменитого супергероя щелкает ее по носу, в ответ на обвинения в вырубке джунглей и загрязнении океанов проговаривая банальности вроде «если отключить все двигатели, люди будут умирать от голода и холода».

Самым человечным из злодеев дилогии оказывается мистер Фриз, пытающийся спасти жену, шантажом получив от города достаточно денег на исследование ее болезни. И символично, что его проблему решает даже не Бэтмен, а именно Брюс Уэйн. В конце он выделяет ученому ничтожную толику от своих миллиардов и таким образом доказывает, что всех трагических событий фильма можно было избежать, если бы он додумался до этого раньше. Или если бы ресурсы в нашем мире распределялись несколько иначе.

«Бэтмен и Робин», режиссер Джоэл Шумахер

Нолан. Международный терроризм и близость революции

В первой части своей трилогии Нолан, как и Шумахер в «Бэтмене навсегда», сосредоточился на личности готэмского мстителя, и потому главного антагониста – Ра'с аль Гула – на протяжении двух третей фильма мы вообще не видим. Да и когда тот все же появляется, его позиция «если город погряз в криминале, нужно его уничтожить», хоть и отсылает к ряду религиозных мифов, не стоит серьезного обсуждения. Это все равно что при теракте «спасать» заложников, сбрасывая на них ядерную бомбу.

Куда больше смысла в том, чтобы смотреть на Ра'са как на часть бессознательного Брюса Уэйна, тень его прошлого (не случайно он из Лиги теней), показывающую, кем мог бы стать наш герой, если бы поддался искушению мести. Этой же цели служит и другой злодей картины – Пугало, как и Бэтмен, использующий страх, чтобы подчинять своей власти преступников, но, в отличие от него, упивающийся этой властью. Проще говоря, Ра'с – манифестация гнева Брюса, Пугало – его тщеславия. И с тем и с другим Уэйн справляется на пути к своему становлению.

Джокер Хита Леджера – совсем другая история, выходящая далеко за рамки психологических проблем крылатого вигиланта. В первую очередь он символизирует международный терроризм, который Америка после 11 сентября внезапно обнаружила у себя под носом, до сих пор не разобравшись в причинах его появления. Слова дворецкого Альфреда о «людях, которые просто мечтают видеть мир в огне» кажутся слабым объяснением мотивов террористов, но именно они, пожалуй, точнее всего отражают взгляд американцев на произошедшее.

Этот Джокер оказывается почти неуязвимым в современном западном мире. Могущество Бэтмена, как и Америки, во многом держится на физической мощи и силе страха, но персонаж Леджера не боится ни боли, ни даже смерти. Подкупить его тоже невозможно – он платит

«Темный рыцарь», режиссер Кристофер Нолан

наемникам, но свою долю – гигантскую гору денег – сразу сжигает. Как и в «Убийственной шутке», нолановский Джокер – нигилист, пытающийся лишь доказать свою точку зрения: морали нет и даже самый добропорядочный гражданин в экстремальной ситуации перегрызет глотку собрату.

Он устраивает один эксперимент за другим. Сначала для Бэтмена, заставляя того выбирать между разоблачением и жизнями горожан (Брюс не колеблется, но его спасает берущий вину на себя Харви Дент), а также между любимой женщиной и будущим Готэма (на этот раз Темный рыцарь делает более эгоистичный выбор). Затем для самого мегаполиса, организуя смертельное соревнование между кораблями под символичными именами Свобода и Дух.

Моральную дуэль Джокер в итоге проигрывает, сломить свободу и дух Готэма (читай Америки) ему не удается, однако и другая сторона не обходится без потерь. Белый рыцарь Харви Дент повержен как морально, так и физически, а Бэтмену, чтобы справиться с противником, приходится применять пытки, подключаться к мобильникам мирных готэмцев и даже откровенно врать городу, скрывая преступления экс-прокурора. Многие увидели в этом оправдание внешней политики Джорджа Буша, тоже завязанной на пытках, незаконной слежке и лжи (эти темы под другим углом поднимает недавняя «Власть» Адама Маккея с тем же Кристианом Бейлом). Однако Нолан оставил достаточно пространства для интерпретации, чтобы его посыл не воспринимался столь категорично. Мы, конечно, должны быть на стороне Бэтмена, но даже внутри самого фильма его поступки вызывают этический диссонанс у комиссара Гордона и инженера Фокса. «Темный рыцарь» скорее призывает задаваться вопросом, можно ли использовать такие средства для достижения таких целей, чем дает разжеванный и однозначный ответ.

«Отряд самоубийц», режиссер Дэвид Эйр

То же касается и заключительной части трилогии – «Возрождения легенды». Во многом опирающаяся на «Повесть о двух городах» Диккенса и даже прямо цитирующая ее словами комиссара Гордона, картина рассказывает об угрозе социальной революции, нависшей над Америкой.

Некоторые образы могут показаться даже слишком знакомыми. «Шторм грядет, мистер Уэйн», – говорит Женщина-кошка, пока очередной богач разрывает руками лобстера. Бейн хрипит сквозь маску, что вырвет Готэм из рук коррумпированных угнетателей и отдаст его народу, буквально стоя на броневике. А комичные судебные процессы под председательством Пугала напоминают не только трибуналы времен Французской революции (опять привет Диккенсу), но и сталинские «тройки». Добавьте сюда еще и «Акт Дента», прозрачную метафору «Патриотического акта» Джорджа Буша, дающего расширенные права полиции, и в намерениях Нолана не останется сомнений.

В адрес режиссера даже звучали обвинения в дискредитации популярного тогда движения «Оккупай Уолл-стрит» и в бóльших симпатиях к полиции, чем к рассерженным горожанам. Хотя определенные основания для этого есть и взгляды Нолана далеки от социалистических, он почти наверняка не подразумевал столь однобокой трактовки. Вероятно, он пытался раздать всем сестрам по серьгам, но не сумел эти серьги грамотно сбалансировать и окончательно добил потенциально прорывную идею не имеющим к ней никакого отношения твистом с Талией аль Гул.

Сама Талия, к слову, возвращает нас к проблематике «Бэтмена: Начало», демонстрируя, подобно своему отцу, как выглядел бы переход Брюса Уэйна на темную сторону. Она тоже потеряла родителей, много страдала и рискнула жизнью, чтобы выбраться из заточения, но, в отличие от Бэтмена, спутала понятия мести и справедливости.

Вселенная DC. Вызов Богу и абьюзивные отношения

Враги Бэтмена из расширенной вселенной DC имеют мало отношения к нашему тексту, поскольку практически не связаны с самим Темным рыцарем. Лекс Лютор – классический противник Супермена, Джокер Джареда Лето почти не взаимодействует с Человеком – летучей мышью в «Отряде самоубийц», а Степной Волк – не полноценный персонаж, а компьютерное недоразумение. Однако пару слов о них сказать все же стоит.

Лекс Лютор в исполнении Джесси Айзенберга в фильме Зака Снайдера «Бэтмен против Супермена: На заре справедливости» (2016) не похож на свой прототип из комиксов и скорее объединяет в себе черты двух Джокеров: инфантильность героя Николсона и нигилизм персонажа Леджера. Только Лекс ставит под вопрос мораль не Готэма и человечества, а самого Бога, пытаясь заставить Супермена, главное божество этой вселенной, совершить очевидное зло.

Джокер из «Отряда самоубийц» (2016) Дэвида Эйра, напротив, разительно отличается от предшественников, репрезентируя идею стремления к абсолютной власти, желания подчинять людей своей воле. Он подставляет руку для поцелуя продажному охраннику, убивает темнокожего гангстера за то, что тот отказался принять «в подарок» девушку (хотя наверняка убил бы и в обратном случае), но больше всего от него достается самой Харли Квинн. В фильме прямо звучат слова: «Готова ли ты умереть за меня? Готова ли жить за меня?», на которые Харли отвечает согласием. Удивительнее всего, что эти абьюзивные и созависимые отношения прямиком из «Смертельного влечения» Майкла Леманна с Вайноной Райдер подаются в фильме как весьма романтические. В любом случае образ этого Джокера заслонит очередное, четвертое за последние тридцать лет кинематографическое воплощение Клоуна-Принца, которого в фильме Тодда Филлипса сыграл Хоакин Феникс. ◆

Алексей Цветков

ХАОС И АНАРХИЯ

Джокер. Идеология

Клоун, потешающий публику в цирке, вынужден тренировать себя как клоуна круглые сутки, не зная отдыха, иначе он не выдержит конкуренции с другими, более усердными клоунами и опустится на ступень ниже, наденет униформу уборщика вместо шутовского колпака с бубенчиками. И поэтому он всегда и всюду – только клоун. Ни на что другое у него уже нет ни времени, ни сил. Точно то же буржуазное общество делает и с банкиром, и с высокооплачиваемым лакеем, и с инженером, и с математиком. Капиталистический способ разделения труда не знает и не терпит исключений.

Эвальд Ильенков

Генеалогия клоуна

Помните, в бёртоновском «Бэтмене» Джокер был радикальным художником-ситуационистом (да, с бандитским прошлым, но тогда он еще не был Джокером), который «исправлял» шедевры в музеях, зло пародировал телерекламу и дестабилизировал город, рассыпая над толпой тысячи долларов? Его цирковая свита с винтовками прямо отсылала к вооруженным клоунам – городским партизанам из «Третьего поколения» Фасбиндера.

Но в настоящего нигилиста-разоблачителя Джокер превратился у Нолана. Там он революционный истерик, несущий невыносимую для системы истину. Славой Жижек много писал об этом. Джокер задает запрещенные вопросы, ответы на которые рискуют обрушить сложившийся порядок. Его единственная цель – снять с Бэтмена маску. При задержании выясняется, что он

не имеет имени и «носит одежду без ярлыков». И поймать его можно, только отследив все телефонные звонки города, то есть введя полный контроль над информацией. Джокер за пределами логики капитала, и потому он ставит всех перед нестерпимой дилеммой: правда и хаос или ложь и порядок? Готовы ли вы принять ложь элит как меньшее зло?

Когда система дает сбой, появляется Бэтмен – «атлант» капитализма расправляет перепончатые крылья и взлетает выше закона, но только для того, чтобы восстановить порядок, скрыть невыносимую истину и вновь спасти всех от хаоса. Деньги и технологии Бэтмена нужны ему для таких «надзаконных» и суверенных действий.

«Новые времена», режиссер Чарлз Чаплин

И вот теперь, у Филлипса, клоунская маска Джокера окончательно становится лицом классовой ненависти, направленной против буржуазной семьи Уэйнов, которой придется изобрести Бэтмена как ангела реакции, призванного спасти видимый мир, надетый на скрытую финансовую ось.

Эта маска может потеснить маску Гая Фокса на радикальных демонстрациях. Конечно, Гай Фокс у Вачовски – изящный супергерой революционного заговора, но новый Джокер гораздо электоральнее и ближе простым людям, он – восставшая жертва, тот, у кого не было перспектив, тот, кто нигде не был учтен, тот, кто распилен пополам безжалостным лучом веселого телевидения. Его война – отчаянное восстание живого рекламного щита.

Нам интересно, откуда берется антисистемный герой внутри системы. Каким именно способом система порождает его как необходимое собственное отрицание? Ведь узнав это, мы сможем взвесить, сколько процентов морали в бунте и сколько процентов подлости в подчинении.

1981

«Почему бедные люди так неловко чувствуют себя в присутствии богатых?» Мы не узнаем этого, ведь Флек не закончил эту шутку в стендап-клубе.

Частая подсказка-ключ в кино – «фильм в фильме». Здесь это «Новые времена» Чарли Чаплина – классическая клоунская комедия о классовом неравенстве.

Тодд Филлипс вводит древний генеалогический прием, дает классовую разницу через семейное родство, пускай и мнимое. Если Джокер и Бэтмен – братья, тогда судьба несправедлива к клоуну. А если не братья, тогда ведь все нормально, правда?

«Правила игры», режиссер Жан Ренуар

У Филлипса получилась история успеха анархистского психопата, посмотрев которую многие из нас могут решить, что они недостаточно безумны. Но, впрочем, эти многие вовремя вспомнят, что это всего лишь фильм, к тому же с привкусом комикса, к тому же наполовину составленный из видений больного клоуна, граница которых не вполне очевидна (привет «Бойцовскому клубу»). И когда они об этом вспомнят, их внутреннего Джокера надежно запрет в их внутренней клинике их внутренний Бэтмен. Это называется «социализация».

Формально это кино о том, что не стоит сокращать социальных работников, присматривающих за потенциально опасными психопатами, и не стоит отнимать у них льготные таблетки, руководствуясь отвлеченной логикой эффективных сокращений государственных трат. Дороже выйдет для системы. То есть это фильм о переходе к рейганомике. Чтобы никто в этом не сомневался, там точно указан год – 1981. Это первый год президентства Рейгана. Главные декораторы фильма – бастующие мусорщики. Сообщение об их забастовке – первое, что мы слышим. Из мусорной проблемы рождаются гигантские суперкрысы.

Они уверенно снуют за спиной будущего Бэтмена во время его стартовой травмы.

«Студия 54» только что закрылась и карнавал окончен. От великой волны молодежной революции и визионерского рок-н-ролла «остались только грязные лужи», как выражался Хантер Томпсон. Панк как самодостаточный и отчаянный бунт без программной цели стал прощальной песней утопической эпохи. С похожими целями это тусклоудушливое время использовано в «Высотке» Уитли или в «Посылке» Келли.

Перенос драмы в прошлое «условного Нью-Йорка» помогает избежать обвинений в излишней злободневности. В нашей реальности нет крыс такого размера.

«Третье поколение», режиссер Райнер Вернер Фасбиндер

«Не забывай улыбаться»

«Против суперкрыс наш мэр выпустит суперкотов», – шутит вечерний телевизор, и все послушно смеются, но вовсе не потому, что это такая уж смешная шутка, а потому, что в ситуации всеобщей беспомощности, сокращений, забастовок и суперкрыс уж лучше смеяться, чем воспринимать все это всерьез, не так ли? Там, где локти конкурентов становятся все острее, призванный поднимать всем настроение телевизионный смех должен делаться все громче.

Сначала у Флека начинают дрожать ноги, а потом он начинает хохотать, сжимая в руке свой дневник неудачника. Его неконтролируемый смех – невротический протест против фарисейства принятых правил. Тебя все время призывают улыбнуться и смотреть на вещи позитивно, как в финальных титрах «Жизни Брайана». Ты пытаешься растянуть лицо в улыбке, пока мир сводит судорогой неравенства и массовой агрессии, потому что таковы условия социального спектакля. В синдроме Флека все наоборот – ты не можешь контролировать свой

громкий смех, хотя и пытаешься заткнуть себе рот. Твой смех отделен от тебя. В нем озвучена твоя негативная свобода.

Флек избавляется от этих приступов, становясь Джокером, потому что тот, кто смеялся там внутри, вышел наружу. В телестудии мы уже не понимаем, изображает ли клоун свой узнаваемый смех или это был последний приступ? Джокер танцует в новой роли мстителя, освобождаясь от лузерского прошлого. Да, перед нами скорее функция, чем характер, но это все-таки кинокомикс.

Он прижимается лицом к решетке в саду Уэйнов, в архиве, и, наконец, в полицейской машине, где радуется беспорядкам, которые ему предстоит возглавить. Но, возможно, он просто бьется головой о закрытую дверь в белой клинике.

«V – значит вендетта», режиссер Джеймс Мактиг

Алиби клоуна

В отличие от другой бунтарской маски – Гая Фокса, Джокер искренне признается, что он вне политики. Автор массового жеста и образа не имеет программы и радикальных претензий. Он так же иррационален, как и сама создавшая его система, только наизнанку. Он стреляет в телевизионное лицо не с целью, а ради того, чтобы самому сказать финальное «Такова жизнь!»

Запертый в трагедии жалеет себя, но выбравший комедию не жалеет никого.

В «Американской пасторали» по Филипу Роту бизнесмен говорит о левых американских радикалах 1970-х, к которым примкнула его дочь: «Они просто хотят пробить дыру в этой реальности, а под каким флагом, им все равно!»

Базовый вопрос для всех «врагов общества»: эта реальность действительно стоит того, чтобы остаться целой? Что здесь тебе предложат вместо роли «пробивателя дыры»? И, конечно, в этом вопросе есть

и чисто языковая уловка, уподобление «реальности вообще» и социальной системе всегда выгодно тому, кто хочет эту систему сохранить, ибо достаточно комфортно в ней устроен.

Кто из них первичен, Джокер или Бэтмен? Вроде бы риторический вопрос. Сначала Джокер, как восставший Мистер Никто, стал проблемой и спровоцировал бунт, а потом как реакция на клоуна-мстителя появится и Бэтмен. Но Бэтмен из семьи Уэйнов. Из той самой олигархической семьи, тайная и явная власть которой сделала столь многих готовыми к бунту, а одного из них – страшным клоуном.

Тут стоит вспомнить сериал «Готэм» (2014–2019), где нам показывают, что такое город без Бэтмена. Мир, в котором есть все утрированные проблемы капитализма, но нет их решения в виде предпринимателя-сверхчеловека, который каждую ночь жертвует собой, чтобы спасать всех.

Фильму о психопате с пистолетом необходимо алиби. И оно, конечно, есть. Это не фильм в пользу одиноких белых расистов-социопатов, ведь единственной примиряющей фантазией клоуна является его афроамериканская соседка.

И еще это фильм о необходимости ограничить доступ к оружию – любимая идея американской прогрессивной интеллигенции, на пути которой вечно стоит важнейший лоббист – Национальная стрелковая ассоциация, которая в 1981-м продвигала на выборах Рейгана, а теперь Трампа. Весь сюжет в «Джокере» запускается с того, что клоуну навязывают пистолет.

Подражательные преступления

По мере приближения премьеры разговоры о потенциальной опасности «подражательных преступлений» становились все громче.

Луис Бунюэль в 1929 году, сняв «Андалузского пса», ждал массового насилия и был оскорблен аплодисментами на премьере. В 1939-м премьера ренуаровских «Правил игры» сопровождалась массовыми драками и поджогами кинотеатров. «Я делаю правящий класс свидетелем собственного самоубийства», – объяснял такую реакцию Ренуар. Беспорядки ожидались в связи с выходом «Делай, как надо» Спайка Ли в 1989 году. «Таксист» спровоцировал покушение на президента Рейгана как раз в 1981-м. До сих пор спорят, насколько вдохновлялись многочисленные «стрелки» такими фильмами, как «Прирожденные убийцы», «Заводной апельсин» или «Американский психопат». Андерс Брейвик признавался, что его любимый момент в кино – финал «Догвиля».

Это вечный, как «курица или яйцо?», разговор: крамольные фильмы или социальная ситуация? Должны ли мы скрывать то, что мы видим, чтобы не сделать еще хуже? Общество готовит преступление, а преступник его «всего лишь» совершает – точно так же, как общество готовит фильм, а режиссер его «всего лишь» снимает?

Да, ни одно событие не предшествует тексту или фильму. Именно поэтому в фильме можно сжигать из огнемета кого угодно, включая конкретных исторических персонажей. Но тексту или фильму всегда предшествуют определенные социальные отношения и следующие из них психотипы, уравнения и суммы эмоций, конкретный дизайн сознания, поэтому нам и интересно смотреть, узнавать, удивляться, пока огнемет на экране работает. И даже больше: успех текста или фильма может быть понят как изменение дизайна сознания зрителя и поддержка одних психотипов и социальных ролей против других.

Есть нечто неприятно элитарное в позиции: а им точно можно смотреть такое, они не сожгут тут после этого все?

Ни одно событие не предшествует фильму, но из фильма, конечно, могут следовать события. Тут уж все зависит от вас. За первую неделю проката «Джокера» при оптимистичных кассовых сборах подражательных преступлений не зафиксировано. ◆

«Джокер», режиссер Тодд Филлипс

Виктор Мизиано:

«МИР РАССЫПАЛСЯ»

Беседу ведет Зара Абдуллаева

Зара Абдуллаева. Венецианскую Мостру какое-то время трясло от смены арт-директоров. С каждым вновь прибывшим на этот пост связывали надежды на обновление фестиваля. Несколько лет Мострой заведует Альберто Барбера, переназвавший параллельную программу «Против течения» на нейтральные «Горизонты» и поменявший прежнюю концепцию. Экспериментальное, радикальное кино она теперь не предполагает. Смешно недооценивать роль кураторов. Когда программой «Неделя критики» стал заниматься новый куратор, она сразу засверкала, став лучшей на Мостре. Я бы хотела, чтобы ты начал с рассказа о нынешней Венецианской биеннале. В чем ее отличие от прежних? По каким критериям ты вообще квалифицируешь достоинство или тривиальность той или иной мегаярмарки? Главное, думаю, выяснить именно критерии, по которым искусствоведы судят о выставках.

Виктор Мизиано. Скажу для начала, что Венецианская биеннале – это что-то совершенно удивительное. Вспомним, что она и в самом деле старейшая! Ведь именно венецианцы придумали ее еще в XIX веке! И этим заложили основы всего, что уже в 90-е годы прошлого столетия стало называться культурным менеджментом, маркированием места, культурной индустрией, использованием исторического города в новых постиндустриальных условиях, превращением культуры в способ производства и т.п. В общем, это все то, что принято связывать с инновациями первого десятилетия глобализации и схватыванием культуры капиталом. При этом надо осознавать, что в Венеции куратору работать непросто, потому что если ты, например, делаешь какой-то павильон и тебе нужно привезти груз, то сначала ящики с произведениями везут либо в аэропорт, либо на

←
Венецианская биеннале, 2019. Литовский павильон

вокзал, но затем переправляют по воде. Если тебе надо хранить потом эти ящики, то их куда-то увозят опять по воде. Масса организационных и логистических проблем – например, налог на вывоз мусора там совершенно другой и т.д. Венеция существует в очень трудных условиях, и любой менеджмент в этом городе априори усугублен на несколько порядков. Когда ты делаешь что-то на биеннале (а мне это довелось неоднократно), то со стороны ее офиса тебе выделяется координатор. Этот человек, как и весь офис, не только параллельно ведет и другие проекты в рамках всей биеннале, он готовит будущую кинобиеннале, то есть вашу Мостру, как и театральную биеннале, не говоря уж о масштабной архитектурной. И при этом все вполне справляются. Наконец, удивительно и то, что Венецианская биеннале, пусть институция старая и респектабельная, она совершенно не замшелая. Хоть и сохраняет благородный статус немолодой дамы со следами былой красоты. Но все-таки умудряется идти в ногу с временем.

Зара Абдуллаева. Что это означает?

Виктор Мизиано. Улавливать общее для художников умонастроение, реагировать на художественные и интеллектуальные дискуссии.

Зара Абдуллаева. Неужели это происходит в Венеции, а не, скажем, на проекте Documenta?

Виктор Мизиано. Documenta, конечно же, проект крайне важный. Но у него другой формат. Он намного более академичен и интеллектуален, а его шаг – пять лет. Венеция же более easy going, здесь избыточная и тяжеловесная немецкая вдумчивость неуместна. Венеция, в отличие от уродливого Касселя, уже сама по себе великое и эмоционально неисчерпаемое зрелище. И при этом она именно биеннале, то есть проводится раз в два года, хотя своим масштабом сегодня ничем Касселю не уступает. Если говорить о венецианских проектах последней эпохи… Точкой отправления здесь могут быть биеннале 1999 и 2001 годов, которые сделал Харальд Зееман, фигура харизматичная, имевшая статус основателя кураторства (хотя, строго говоря, параллельно с ним в конце 1960-х – начале 1970-х работало много других необычайно ярких людей, создававших этот новый тип творческой практики – кураторство). И это была остроумная и оправданная идея: отказаться один раз от принципа «каждая биеннале – один куратор» и доверить две выставки подряд на границе веков патриарху кураторства. Доверить, чтобы потом уже в XXI веке работать с другим, более молодым поколением. И надо сказать, что обе выставки, сделанные Зееманом, были великолепными.

Зара Абдуллаева. Какой нерв затронули эти фундаментальные выставки, закрывавшие одну эпоху и открывшие другую? Что именно запечатлели?

Виктор Мизиано. Сделаны обе выставки были без концептуального, драматургического или экспозиционно-дизайнерского форсажа. Они были просты и естественны, назойливого кураторского присутствия в них не ощущалось. Одна из выставок Зеемана называлась «Плато

Венецианская биеннале, 2019. Польский павильон (работа Романа Станчака. Fligh)

человечества», а другая – dAPERTutto – неологизм, придуманный самим Зееманом. Дело в том, что в рамках биеннале 1980 года (ее главным куратором был Луиджи Карлуччо) Зееман совместно с другим легендарным куратором Акилле Бонито Оливой придумали новый специальный раздел Aperto («Открытый»), посвященный показу молодых художников. С тех пор раздел этот стал постоянным. Из увиденных мной самым ярким, масштабным и профетическим оказался Aperto-1993, размахнувшийся на все пространство Кордерие в Арсенале. То была бурная обновительная эпоха начала 90-х, и ставка на новое поколение, на показ вспенившейся актуальности была ей вполне созвучна.

Зара Абдуллаева. Эта пена 90-х касалась Восточной Европы или не только?

Виктор Мизиано. Она была универсальной. Но уже на следующей биеннале 1995 года ее куратор, им был достаточно консервативный Жан Клер, отменил Aperto, что тоже явно было знаком времени. Так вот, когда в 1999-м в Венецию уже в роли главного куратора вернулся Зееман, он всю биеннале назвал референцией к своему проекту 1980-го: при этом неологизм dAPERTutto отсылает и к Aperto с его значением открытости, и к da pertutto, то есть *повсюду*. Если поискать русский литературный перевод, то я бы предложил «везде и повсюду». И эта идея присутствовала в выставке, как и в последующем проекте Зеемана 2001 года: их отличало свободное дыхание, широта обзора, эпичность. Смена эпох гулко звучала на этих выставках…

Зара Абдуллаева. Это было неожиданной стратегией?

Виктор Мизиано. Она была безусловно авторской. Ничего подобного видеть мне больше не довелось. Кураторы, пришедшие после Харальда, действовали иначе. Например, очень строгая, выверенная выставка была в 1997 году у Роберта Сторра, куратора музейного, многие годы проработавшего в нью-йоркском MoMA.

Венецианская биеннале, 2019. Французский павильон (работа Лор Пруво. Vois ce bleu profond te fondre)

Зара Абдуллаева. А биеннале-2019? Что сегодня там «носят»?

Виктор Мизиано. На мой взгляд, она была вполне любопытная. Предназначение больших выставок – зондировать актуальность, маркировать ее, ставить ей диагноз – она выполнила. Я не могу сказать, что эта выставка оставила у меня очень острые эстетические переживания, но то, что в ней есть черты, которые явно обращают на себя внимание и за которыми чувствуется какая-то более глубокая симптоматика, мне очевидно.

Зара Абдуллаева. Опиши ее. Как учил наш друг и редактор твоего «Художественного журнала» Леонид Невлер, главное – разглядеть что-то, что пока вроде бы неощутимо, плохо слышно.

Виктор Мизиано. Начнем с того, что Венецианская биеннале – это очень сложный организм. Там есть проект главного куратора, который сейчас действительно разросся, и он захватывает не только павильон «Италия» в парке Джардини, но и пространства Арсенала. Параллельно там присутствуют – дань исторической традиции – национальные павильоны, а также и проекты, где свой менеджмент, свои кураторы, которых назначает своя национальная бюрократия. Я хочу сказать, что это организм, в котором нет жесткой вертикали. Принято, что куратор задает некую общую тему, проблематику, но вообще-то никто, кроме него самого, не обязан ей следовать. В общем, обычная Венецианская биеннале – это очень пестрое зрелище. На этот же раз оно меня удивило тем, что было очень гомогенным. Возникло ощущение, что все делал один куратор, я бы сказал, на 75 процентов, если не больше.

Зара Абдуллаева. Очень странно. Так ведь не казалось на прошлых биеннале.

Виктор Мизиано. Нет, совсем не казалось. Вот английский, французский и немецкий павильоны. Я говорю о ключевых странах. Кстати, и русский, и целый ряд других павильонов были абсолютно созвучны общему

мейнстриму. Эту биеннале делал впервые куратор Ральф Ругофф, которого я не знаю лично и о котором к стыду своему вообще ничего не слышал.

Зара Абдуллаева. Где же находится эта точка актуальности, которую ты в этом году приметил?

Виктор Мизиано. Для Ругоффа, как я понял, эти точки Лондон и Лос-Анджелес. И проявилось нечто, что оказалось очень созвучно, видимо, какому-то общему умонастроению.

Зара Абдуллаева. Какому?

Виктор Мизиано. Его очень трудно описать. Я бы сказал так: в поэтике, которая сейчас торжествует, есть несколько новых вещей. Прежде всего она знаменует собой то, что может быть названо новой материальностью или поворотом к материальности.

Зара Абдуллаева. К еще одной новой вещественности?

Виктор Мизиано. И к ней, как и к материи без вещи, к материи, на которую разлагается вещь, как и к материи в чистом виде… И это при том, что целые десятилетия – 1990-е, а потом и 2000-е, как и вся первая половина 2010-х годов, каждое из них по-своему, – прошли под знаменем отказа от материальности. Теоретики-постопераисты говорили о нематериальном производстве, мы в «Художественном журнале» совсем недавно сделали номер «Танец в музее», потому что перформативность стала очень значимой. Действительно, казалось, что когнитивная индустрия, индустрия знания, выходит на первый план, а материальность остается атрибутом искусства, которое сохранило связь с традиционным ремесленным мастерством, промышленным производством и рынком. Казалось, что материальность произведения узнает себя в товарном фетишизме, а потому подлинное искусство должно дематериализоваться и т.д. Эта тенденция получила в ответ свою критику – нематериальность дезавуировалась как новый тип рыночной индустрии, как нематериальный продукт, схваченный индустрией развлечения и зрелища. Короче, это был долгий процесс со своей внутренней диалектикой… И вот ты входишь на последнюю биеннале, а там картинки висят по стенам, в центре стоят скульптуры. Видео – раз-два и обчелся, его очень мало. В основном вещи, предметы, сценографические инсталляции. И знаменательно, что все это присутствует во всех выставочных пространствах и павильонах.

Зара Абдуллаева. Случайным образом. Потому что их делали кураторы из разных стран.

Виктор Мизиано. Именно так. Однако зададимся вопросом: а что это за материальность? К интерпретации я в полной мере еще не готов, скорее пока просто поделюсь некоторыми наблюдениями. Материальность, если разобраться и посмотреть историю искусства, имеет разные проявления. Например, материальность минимализма 1960–1970-х – это объекты строгих геометрических форм, чаще всего полые, с проемами, подчас выстроенные в ряды подобных форм с легкими вариациями. Там всегда присутствует аффектированная материальность, но

предъявленная как концепт, как знак себя и как бы поставленная под вопрос. А на нынешней биеннале это какая-то неустойчивая материальность, жидкая. Если это скульптурный объект, то он как бы течет. Если это человеческая фигура, то она вся андрогинная, оплывающая. Если это стены, то рядом зеркало – то есть пространственная определенность нарушена. Отсюда закономерно, что если минималистическая материальность была рациональной, абстрактной, то нынешняя жидкая материальность предполагает возвращение чувствительности. И наконец, ее третье качество – перверсивность. Надо, пожалуй, перечитать семинары Лакана, чтобы найти этому адекватное объяснение. Наверняка подобное переживание материального мира поддается психоаналитической диагностике. Это должно быть нечто, объясняющее пристрастие к смердению, распаду, падали и т.п.

Зара Абдуллаева. Напоминает декадентскую эпоху.

Виктор Мизиано. Да, я тоже использую этот термин в моих рассказах о биеннале… Во французский павильон заставляют входить не с фасада, а огибать его. Там неровный рельеф, поэтому задняя сторона павильона сильно опущена вниз, что позволило под ним создать глубокий подвал. Входишь в него через служебную дверь, попадая в сырое, вонючее, неприбранное помещение; поднимаясь выше, оказываешься в пространстве, пол которого забросан гниющими объедками, грязными бумажками, но только залитыми толстым слоем стекла. Этакая гламуризированная помойка, посреди которой спит бомж…

Зара Абдуллаева. Такая концепция не устарела?

Виктор Мизиано. Видимо, нет. Наверное, это именно то, что сейчас надобно. В английском павильоне представлена викторианская перверсивность: в больших и пустых пространствах стоят фигурки хрупких девочек с полыми фрагментами тела, но с настоящими платьицами, хотя уже и пожухшими…

Зара Абдуллаева. …хоррор…

Виктор Мизиано. …и где-то на ничем не заполненных белых стенах висят в ряд три-четыре тарелочки веджвудского фарфора…

Зара Абдуллаева. А что с русским павильоном? Наши искусствоведы раскритиковали его.

Виктор Мизиано. Да, он вызвал неприятие многих наблюдателей, если не сказать тусовки… Хотя я не вполне их мнение разделяю. Напротив, я усмотрел в павильоне немало достоинств. Ведь он сделан абсолютно в струе общего возвращения к материальности и традиционным техникам. Более того, он, реставрируя идею академического мастерства, тенденцию эту представляет с крайней программностью. Своей некоторой сумрачностью созвучен он и общему упадническому настроению. Хотя, конечно же, никакой викторианской пубертатной перверсии здесь нет, а есть много глубоких русских чувств и мыслей…

Зара Абдуллаева. А как эти мысли и чувства связаны с Эрмитажем?

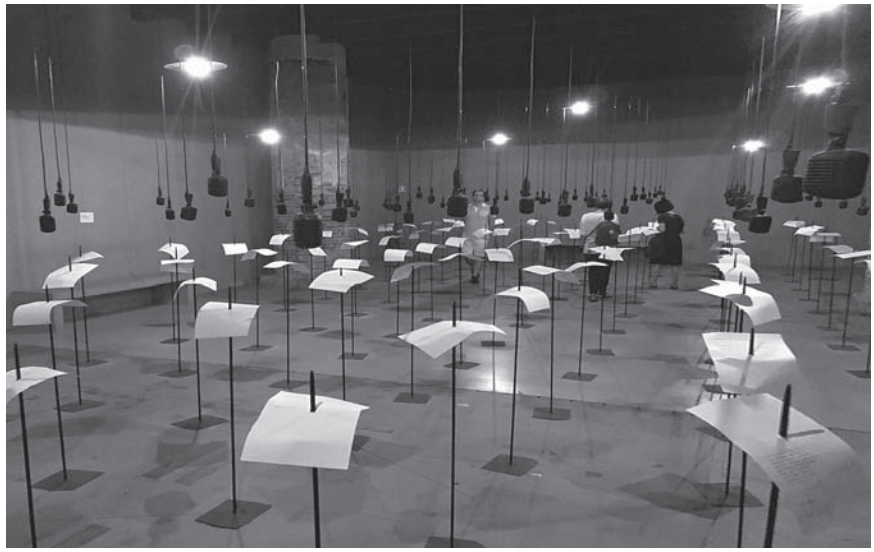
Виктор Мизиано. Мне как куратору не трудно попытаться реконструировать ход мысли Семена Михайловского, комиссара павильона.

Венецианская биеннале, 2019. Основной павильон Джардини (работа Алекса да Корте. The Decorated She)

Он петербуржец, и наша культурная столица – его сподручный ресурс. Эрмитаж здесь с его огромным авторитетом и многолетней последовательной экспансией на территорию современного искусства возникает достаточно закономерно. И если мы констатируем сегодня общий неоконсервативный поворот, то пригласить к созданию павильона академический музей вполне в тренде. Эрмитаж в свою очередь отказался персонализировать кураторство, что по-своему тоже в тренде, так как критика института кураторства сегодня крайне затребована. Наконец, интригующим мне показалось решение в русском павильоне представить Александра Сокурова и Александра Шишкина-Хокусая, масштабные артистические фигуры, но из смежных областей, выходящие за строгие рамки художественной сцены. Но и это тоже сегодня абсолютно легитимно. Границы разных творческих областей давно уже размыты… Я курировал российский павильон дважды и неплохо знаю его историю. Не буду настаивать, что нынешний павильон предложил кураторскую модель, которая теперь должна стать эталоном, но то, что к его анналам добавилась и такая страница, – это их явно обогащает. Кстати, предыдущий павильон, а его комиссаром тоже был Семен Михайловский, мне показался несравненно менее интересным. Хотя он-то как раз был абсолютно правильный. На верхнем этаже павильона был живой классик русского искусства Гриша Брускин, внизу – группа Recycle, дизайнеры и художники среднего поколения из провинции, и молодая столичная звездочка художница Пирогова. Решение абсолютно корректное, но кураторски и концептуально не самое яркое…

Зара Абдуллаева. У тебя есть ответ, почему такое неприятие? Критиковали за немодность, имперскую отсталость.

Виктор Мизиано. Я и сам продолжаю задаваться этим вопросом. Ведь всегда важно считывать симптоматику общественных реакций. Думаю, что одно из возможных объяснений можно усмотреть в некоторой



Венецианская биеннале, 2019. Основной павильон Арсенала (Шилпа Гупта. For, in your tongue, I cannot fit)

замкнутости художественной среды и в ее восходящей еще к 90-м годам склонности рассматривать художественную политику в маркетологическом ключе. От российского павильона ждут не столько интересного проекта, сколько эффективного промотирования отечественной художественной сцены. С этой точки зрения отказ павильона предъявить персоналии – отечественного куратора и укорененных в эпицентре художественного сообщества художников – показался упущенным шансом заявить о себе «граду и миру»…

Зара Абдуллаева. Абсолютно. Даня Дондурей говорил, что у нас во всех сферах существенно только разделение на «своих и чужих».

Виктор Мизиано. Да, ведь есть много кураторов, которые ждут своего часа сделать российский павильон, много художников, которые надеются там выставиться…

Зара Абдуллаева. Не связана ли новая материальность с запросами культурного туризма, с пожеланием толп, которые наполняют выставки, именно материальности, пусть и оплывающей.

Виктор Мизиано. У Кабакова есть работа 1980 года, которая представляет собой огромный планшет с текстом: «Запись на “Джоконду” у Прохоровой Л.С. (комн. 24)». Я хочу сказать, что так называемый выставочный бум начался давно. Его инициатором и архитектором в нашем отечестве была Антонова Ирина Александровна. Представь себе, она узнает, что «Джоконда» находится в Японии, и понимает, что картина будет обратно лететь через Россию. Антонова идет к Фурцевой, министру культуры, то есть идет на огромный карьерный риск, и предлагает идею. Министр культуры ей говорит (это мне Антонова рассказывала): «Вы уверены?» – «Я абсолютно уверена». Фурцева звонит в Париж, они всё организуют, и по дороге домой «Джоконда» останавливается в Москве. Я лично помню эту нескончаемую очередь, в которой я стоял, держа маму за руку…

Зара Абдуллаева. Я тоже помню, меня тоже повели. Поэтому Антонова бессмертна?

Виктор Мизиано. Ирина Александровна как администратор, как культурный менеджер была невероятно эффективна и изобретательна. При этом она могла быть вынужденно циничной, каким и должен быть такой культурный деятель. Но, в отличие от нынешних, она, когда была цинична, знала об этом. Нынешние циники – органические. Они просто не ведают, что за пределами культурной индустрии может быть что-то еще – какие-то культурные смыслы, ценности. Это уже осталось, видимо, там, в поздней советской эпохе.

Зара Абдуллаева. Нет ли тут какой-то корреляции между нарастающим или стабильным интересом к выставкам – не важно, монографическим или таким фестивальным, как биеннале? Возврат к зрелищности, хотя бы и упаднической, соответствует ожиданиям публики чего-то нескучного?

Виктор Мизиано. Мне кажется, поставить в упрек этой новой материальности можно скорее интересы рынка, потому что все-таки, как бы ни менялось во времени сознание, все равно объектный фетишизм определяет очень многое. С этой точки зрения удивительно, что единственный современный меценат в нашем отечестве – Роман Аркадьевич, потому что он отказался от идеи скупки произведений. Абрамович просто создал «Гараж», институцию, которая производит искусство, и архив, то есть память, документы, и место, где искусство живет. Это очень современное отношение к индивидуальному меценатскому включению в культуру – производить искусство, а не набивать им склады произведений. Тем более что они чаще всего хранятся – тут ведь тоже существует целая индустрия! – в экстерриториальных зонах. Так удается избежать налогообложения на роскошь. Можешь себе представить, что где-то в Тихом океане на сваях стоит бункер и в нем сложены Рембрандт, Фрэнсис Бэкон, Малевич…

Зара Абдуллаева. Не знала.

Виктор Мизиано. Ты задавала вопрос про культурную индустрию…

Зара Абдуллаева. …про культурных туристов.

Виктор Мизиано. Мне кажется, что поэтика того, что подвергается репрезентации, то есть того, что показывают на мегавыставках или просто на выставках, не так определяюще важна. Не параметры «материальное» или «нематериальное» определяют запрос публики, потому что перформативные вещи могут быть даже чем-то более привлекательны для зрителей, в них есть аттракционность, провокативность, по крайней мере, потенциально. Ты приходишь, вокруг тебя куча всего мелькает, звучит, двигается…

Зара Абдуллаева. На прошлой биеннале я пробивалась в немецкий павильон.

Виктор Мизиано. Да, незабываемое зрелище…

Зара Абдуллаева. В английском павильоне было ежедневное чаепитие, файф-о-клок, но почему-то в четыре часа.

Виктор Мизиано. Один из последних номеров «Художественного журнала», как уже говорил, мы назвали «Танец в музее», и один из его авторов Клер Бишоп справедливо писала о том, что появление танца, перформативного действия в современных музеях рождено в том числе и желанием дряхлеющих институций заинтересовать публику, вернуть всех в экспозицию музея, которую они уже неоднократно видели. Это род музейного маркетинга.

Зара Абдуллаева. Ты хочешь сказать, что новая материальность связана не с активизацией среды, а скорее с рынком.

Виктор Мизиано. По крайней мере, потенциально.

Зара Абдуллаева. Что касается политической повестки, она уже теперь не обсуждается?

Виктор Мизиано. Наоборот, здесь в Венеции было много активистских политических работ. Но вот любопытен геополитический контекст, в котором эта проблематика рассматривается. Ругофф проявил достаточно беспрецедентное для куратора статусного мегапроекта равнодушие к обязательству представить панорамный взгляд на глобальный мир. Зееман, которого мы упоминали, в выставках «Плато человечества» или dAPERTutto зафиксировал своими эпическими проектами состоявшуюся глобализацию. Ругофф настаивает на другом: он куратор-автор, а его авторский мир вызрел и укоренился в определенном кругу художников, связанных, как и он, с Лондоном или западным побережьем США. Он показывает то, что ему близко, то, с чем он чувствует свою личную связь, а она всегда региональна, ситуативна, то есть связана с обстоятельствами личной профессиональной судьбы. Кстати, этот тип кураторства узнает себя в определенном типе режиссуры, которая склонна работать с устоявшимся кругом актеров.

Зара Абдуллаева. Ты делал павильон Центральной Азии, но живешь не там.

Виктор Мизиано. Да, но – для начала – это все равно мои соотечественники. Мы же родились в одной стране, говорим на одном языке и у нас общее прошлое. И нам интересно знать, как каждый прожил уже не общее настоящее. Возвращаясь же к проекту Ругоффа… Он программно констатирует кризис глобализации, то есть что панорамный взгляд на мир уже невозможен. Мир оказывается расколотым. По крайней мере, нет такой субъективности, которая может в равной мере ответственности и какой-то для себя естественности представить сильный, интересный проект с мировым охватом художников. И эта методология куратора полностью гомогенна тому, как им показывается современный мир и его политическая проблематика. Выставка программно названа May you live in interesting times – «Чтобы ты жил в интересные времена». Она почти публицистически маркирует сегодняшнее время. Как эпоху гиперконфликтности, новых изоляционизмов, распада некогда целостной и оптимистической картины будущего. Поэтому все эти сцены – например, картины разных диаспор с их ярко выраженной этничностью и специфическими габитусами или сцены уличного насилия – представлены как флэш-кадры. Сознание способно лишь фиксировать, но

Венецианская биеннале, 2019. Работа Апичатпонга Вирасетакула в основном павильоне Джардини

встроить увиденное в общий дискурсивный контекст уже не в силах. Социальные и этнические идентичности абсолютно непроницаемы.

Зара Абдуллаева. Еще недавно казалось, что проникнуть туда можно.

Виктор Мизиано. Теперь это просто замкнутые миры.

Зара Абдуллаева. Почему?

Виктор Мизиано. Потому что нет больше глобальной идеологии, мир рассыпался.

Зара Абдуллаева. Нет языка для описания?

Виктор Мизиано. Калейдоскоп рассыпался на отдельные стеклышки, и каждое из них мерцает по-своему. Он может даже завораживать или пугать, но стеклышки ни во что не встроены. Еще в 2000-е годы было вспучивание политического, активистских теорий, стратегий, а сегодня это перестало работать. Этот мир чудовищен своим насилием и своей несправедливостью, но с этим ничего невозможно поделать.

Зара Абдуллаева. Ты связываешь это с кризисом глобализации?

Виктор Мизиано. Да, глобализации и целостной картины мира, какой бы то ни было идеологии, потому что глобализация была тоже идеологическим конструктом. Ценность последней биеннале в том, что она это зафиксировала.

Зара Абдуллаева. Борис Гройс в беседе для нашего журнала сказал, что сейчас мир состоит исключительно из субкультур и одна с другой никак не связаны, не коммуницируют. Представители каждой субкультуры ходят в свои магазины, кинотеатры, читают своих авторов, и аспирант, который слушает Гройса на занятиях, никогда, если он находится в другой субкультуре, не будет заинтересован в чем-либо, что пишет, снимает или рисует его товарищ по парте.

Виктор Мизиано. Не знаю, в какой мере это верно, есть масса и других примеров. Но таков образ современного мира, который сейчас представляется актуальным.

Зара Абдуллаева. Растерянность.

Виктор Мизиано. Очень правильное слово. Я его даже использовал, говоря об этой биеннале.

Зара Абдуллаева. Как говорил Лев Рубинштейн, для того чтобы оживить язык, его надо сначала убить.

Теперь про литовский павильон. Почему он ошарашил всех и победил?

Виктор Мизиано. Думаю, он вызвал всеобщие симпатии именно потому, что по контрасту со всем остальным декадентством был очень веселый, смешной, неожиданный. Они нашли старую фабрику, причем впервые ее использовали, она входила в военную базу. Ее довольно сложно найти. Это большое пространство с обходными галереями. Соответственно они внизу насыпали песок, установили очень сильное освещение, сделали пляж, на котором люди просто загорали, сидели в купальниках, мазались кремом, что-то читали, переворачивались…

Зара Абдуллаева. Перформеры?

Виктор Мизиано. Да. Это все перманентно длится. Они поют – это опера про неминуемую экологическую катастрофу, которая надвигается, про то, что мир скоро вообще провалится в тартарары, а они пока сидят и загорают. Ты смотришь на них с галереи, сверху. Видишь разные картинки: кто-то встает и уходит, кто-то возвращается из воды, начинает вытираться полотенцем, кто-то поет. Это очень ярко. На уровне пластики все симптомы новой чувственности, распада исчезают, никакого декадентства. Это просто очень живо, весело, а тематически про то же самое – про кризис мира, про страхи, беззаботность человечества, которое погружено в сладкий досуг, предвидя катастрофу, но абсолютно неспособно преодолеть разобщенность, мобилизоваться и как-то ее предотвратить.

Зара Абдуллаева. Мы говорим о грандиозных выставках. А я думаю, что развитие искусства и нечто нежданное происходит не там, но в других местах. В каких кураторских проектах таится более незаметная актуальность? Я прочитала твою книжку «Пять лекций о кураторстве». Ты там много пишешь про проект «Маги земли».

Виктор Мизиано. Он важный, но выставка была очень плохая.

Зара Абдуллаева. Ужасная. Ты ее ругаешь аккуратно. Помню, там были одни звезды плюс масса публики. Я уверена, что это вредно для самого искусства, для художников. Но хочу спросить, какое кураторство не столь опасно для художественной среды, не озабоченной привлечением зрителей? Хотя все именно этим озабочены, наверное.

Виктор Мизиано. Я об этом постоянно думаю. Мы не можем сказать, как некогда, что вот это схвачено истеблишментом, а есть некие периферии, где происходит подлинное. Этот дарвинистский подход к художественной культуре, когда нечто рождается на неизвестных островах, а затем становится, грубо говоря, центром, этот «комплекс Ван Гога» – сначала непризнание, а потом за «Подсолнухи» платят миллионы, – не работает больше. Мне кажется, вся эта диалектика абсолютно

сломалась, потому что попытка оживить, предложить заново культ молодости не оправдалась. Постоянно наблюдаю такую попытку, но она от отчаяния. Напротив, в глаза бросается, сколько сегодня конформизма, конъюнктурности и суетливого карьеризма в молодой среде. Подчас зрелый художник, которому уже нечего терять или, по крайней мере, чьи принципы уже выстояли в противостоянии самым разным искушениям, делает нечто очень свое, автономное. С другой стороны, нельзя не признать, что есть очень сильные молодые авторы со своим собственным художественным словом.

Зара Абдуллаева. Назови.

Виктор Мизиано. Назову тех, с кем мне довелось работать. Это Аслан Гайсумов, чеченский художник, много и последовательно работающий с темой и материалом чеченской драмы 40-х годов и последних десятилетий. Это Таус Махачева, так же много и последовательно анализирующая жизненный уклад кавказского горского мира. И думаю, все это очень симптоматично. Сегодня в ситуации рассыпавшейся картины мира, рассыпавшихся общих оснований появляются индивидуальности, которые несут свою очень личную миссию, подаренную им судьбой. ◆

Евгений Гусятинский

РАЗГОВОР О ПОГОДЕ

Павильон Литвы на Венецианской биеннале

«Желаем вам жить в интересные времена» – такое двусмысленное название получил основной проект 58-й Венецианской биеннале современного искусства. В интерпретации его куратора Ральфа Ругоффа «интересные времена» – это мир здесь и сейчас, в котором смятение и эйфория, распад и удовольствие, потерянность и эскапизм превращаются в синонимы и достигают невиданного (по меркам современности) предела. Образы войны, насилия, боли, пропаганды; достигшей абсурда, но оттого еще более соблазнительной поп-культуры; неизвестного, но манящего будущего; антропоморфных машин, техногенной и искусственной природы, всяческих разрывов и то равнодушных, то отчаянных попыток их преодолеть аккуратно и точечно заполнили сады Джардини и залы Арсенала. Безупречная драматургия и режиссура выставки во многом искупала чрезмерную доходчивость и эффектность ее послания.

Словно по контрасту с выставкой Ругоффа, три художницы из Литвы – композитор Лина Лапелите, драматург Вайва Грайните и режиссер Ругиле Барзджюкайте – инсценировали в литовском павильоне время, в котором нет и не происходит ничего «интересного». Их работа «Солнце и море (Марина)» стала победителем биеннале и наверняка останется долгоиграющим хитом, на который и в Венеции по-прежнему трудно попасть из-за огромных очередей.

На задворках Арсенала, в одном из его бывших воинских отсеков литовские художницы разбили песчаный пляж, на котором проводят долгое «неинтересное» время обычные семьи с детьми, молодые и не очень пары, компании друзей, одиночки. Люди разного возраста, телосложения, характера. Кто-то лежит на песке, кто-то на шезлонге, в окружении книжек, очков, сумок,

еды, кремов для загара и прочей пляжной утвари. Читают, рисуют, слушают музыку в наушниках, перекусывают. Эту большую живую инсталляцию – все персонажи существуют в режиме мягкой импровизации в реальном времени – зрители обозревают со второго этажа. А дважды в неделю она превращается в современную оперу с пляжными обывателями в качестве солистов.

Ироничное и одновременно пронзительное либретто «Солнца и моря…» состоит из рассказов отдыхающих об их поездках в отпуск – о «десяти днях, которые планируются весь год», морях и океанах, на которых им таки удалось побывать, безоблачном небе, воде цвета леса, предупредительных флажках на пляже, замках из песка, камушках, ракушках, отелях, ресторанах и пина-коладе под водой. Но также об отмененных или задержанных (из-за извержения вулкана) рейсах, коллапсах в аэропортах, душных залах ожидания и теплом золотом песке, существующем лишь в турброшюрах. О раздражающем мусоре, остатках еды и собачьем дерьме на пляже, литрах дневного пива, утомленности солнцем, тяжести в голове.

Одной героине снится, что у человека опухоль в голове размером с яйцо, боль от которой он может унять, только съев креветку в ресторане, но как же ее съесть, если он провозгласил себя вегетарианцем-сыроедом, а она бьет его за такую изменчивость кулаками, объявляя лжецом. Другая вспоминает бывшего мужа-пловца, нырявшего слишком глубоко и утонувшего в море. Еще один герой – вынужденный трудоголик – сетует на непреходящую гигантскую усталость, подобную мамонту или иному вымершему существу, что осталось лишь в энциклопедиях и анналах истории, а в жизни его больше не встретить. Он же поет о подавленных эмоциях, которые однажды все равно взорвутся, выйдя на поверхность, как лава из вулкана.

Камерный размах этой оперы возвышает ее житейские драмы до трагедии повседневности, а пляж воспринимается как утопическое сообщество – едва ли не последнее, оставшееся в живых. Действительно, летний пляж никому не принадлежит, он открыт для всех и всех уравнивает, снимая с нас социальные, классовые покровы, выставляя всех в телесно-незащищенном свете (парк – этот городской аналог пляжа – не имеет такой «обнажающей» функции). Пляж – это также территория воспоминаний, детства, семейной идиллии, ностальгии, мечты. Образ объединяющей, безопасной, в меру обустроенной природы – по контрасту с лесом, где по-прежнему царят неизвестность, темнота, опасность, а цивилизация заканчивается и начинается природа дикая. Разместив свою оперу на пляже, трио литовских художниц уже этим обеспечили ее эмоциональный контакт со зрителем, которому очень легко представить себя одним из персонажей или среди них.

«Солнце и море…» называют – в том числе со слов авторов – оперой о мутациях природы, глобальном потеплении, климатических катастрофах и конце света, который происходит еще и потому, что человечество слишком часто и слишком неэкологично лежит на пляже.

Одна из героинь изумляется летнему снегу, майскому морозу, почкам и грибам зимой, лисичкам в декабре и теплой погоде на Рождество, которое из-за этого стало похоже на Пасху. И хотя эти мотивы и правда важны, а Ругиле Барзджюкайте прежде сняла фильм «Кислотный лес» – о том, как одна природа (птицы) уничтожает другую (лес) и так проявляется сверхприрода, – главное в «Солнце и море…» все же не экоповестка, а классическая реабилитация обыденности как бытия, человеческой самости как ресурса неисчерпаемой художественности. В рамках нынешней биеннале, технологичной и технично-виртуозной, такое «движение назад» – не столько к природе, сколько к отчужденному от нее человеку – смотрелось особенно нетривиально. Хотя, казалось бы, где тут «новое»?

Венецианская биеннале, 2019. Литовский павильон

Тем не менее прямой перенос оперы, пускай изначально и современной, на площадку contemporary art – в данном случае на биеннале, где, к слову, есть отдельный раздел про театр, – заставляет задуматься о том, какие медиумы актуализируются сейчас именно на территории совриска. Уже второй раз подряд Венецианскую биеннале современного искусства выигрывает работа, основанная – в широком смысле – на принципах перформанса, театральности, танца, в которой важную роль играет сценическая составляющая.

Два года назад победителем стал немецкий павильон, который художница Анне Имхоф превратила в площадку для экспрессивного перформанса «Фауст». В переплетенных, изогнутых, подвешенных, замерших, притаившихся телах его исполнителей сплелись контуры современной молодости, ее радикализм и сумрачность, ее «иная» идентичность и сексуальность, ее загадочность, неприступность и непобедимость, превосходящая ее же хрупкость. В этом году триумф одержал павильон литовский, в котором поражает аура человеческого

присутствия. Расслабленность, тихость и даже некоторая индифферентность раскинувшихся на пляже тел выглядит как ответ на тот самый интереснейший «конец света», отработанный в основном проекте биеннале. Но и как продолжение его тем другими средствами. В конце концов, ария о солнцезащитном креме плавно взаимодействует в «Солнце и море…» с плачем о том, как исчезают кораллы, рыбы, пчелы и растения, а человек осознает собственную смертность. Но, поет героиня, «моя мама оставила включенным 3D-принтер, и эта машина начала печатать меня. Когда умрет мое тело, я буду жить. На пустой планете без птиц, зверей и кораллов. Но простым нажатием кнопки я запущу мир заново. 3D-кораллы никогда не засохнут. 3D-животные не потеряют рога! 3D-еда будет для всех бесплатна! 3D-я буду жить

Венецианская биеннале, 2019. Литовский павильон

вечно! Я распечатаю тебя, мама, когда захочу. Сестра моя, тебя я тоже распечатаю, когда очень соскучусь. Все вместе мы распечатаем немного мяса, а заодно и креветок, когда захочется деликатеса. И мы распечатаем пчел, чтобы в мире осталось хоть что-то сладкое».

Можно сказать, что литовские художницы предложили и поэтизировали разговор о погоде – в прямом и переносном смысле. Как метафору обыденности, в которой каждый день переживается и повторяется как оставляющий тебя в живых и оттого удручающий конец света. Но и как философскую рефлексию о взбунтовавшемся климате, исчезающих временах года, умирании и бессмертии мира – катаклизмах, многие из которых тоже растут из обыденности (буквально из сора, оставленного уставшими людьми на пляже). Эти два уровня сообщаются между собой естественно и незаметно. Точно так же в героях соединяются пляжные зеваки (такие же люди, как мы) и отменные оперные исполнители, раскрывая невидимый – он же подавленный – потенциал «обычного человека».

Лина Лапелите, Вайва Грайните и Ругиле Барзджюкайте называют свою оперу «песнями почти ни о чем». На Венецианском кинофестивале эти песни срифмовались лишь с новой работой Роя Андерссона «О бесконечности». Потенциально бесконечная серия миниатюрных, теплокровных сцен-инсталляций – привет условности лучших образцов актуального современного искусства – погружает нас в северные (но не обязательно серые) будни андерссоновских обывателей, которые привыкли переживать колеблющийся трагизм своего существования – иногда он зашкаливает, иногда держится в пределах нормы – как перемену погоды за окном: от ухудшения к улучшению и наоборот.

Давний фильм северянина Андерссона, заложивший основу для его последующих работ, назывался «Песни со второго этажа». По аналогии с ним северная (литовская) опера о юге могла бы называться «Песни с первого этажа». Не только потому, что так организована ее драматургия – мы сверху смотрим на пляж на первом этаже, – но и потому, что приблизительно так же, откуда-то сверху, неизвестный закадровый голос комментирует в новом фильме Андерссона пасмурную жизнь его героев, которые, наверное, тоже иногда мечтают о солнце и море. ◆

СОЛНЦЕ И МОРЕ (МАРИНА)

Опера-перформанс. Либретто

«Солнце и море (Марина)»
Sun & Sea (Marina)
Авторы оперы-перформанса
Ругиле Барсджюкайте, Вайва Грайните, Лина Лапелите
Текст: Вайва Грайните
Музыка и музыкальная постановка: Лина Лапелите
Постановка и сценография: Ругиле Барсджюкайте
Куратор Лючия Пьетроюсти
Венецианская биеннале. Павильон Литвы
Венеция
2019

1

Босанова о солнцезащитном креме

I

Передай, я намажу ноги…
А не то с них полезет кожа,
Пойдут трещины.

Передай, я тебя намажу.
А не то станешь красным как рак…

Передай, я тебя намажу.

2

Молодой человек из вулканной парочки

I

Я слетал на португальскую корриду –
Ненадолго, просто развеяться.
Но пилоту пришлось посадить самолет в Лондоне:
И я обзвонил друзей
И остался там на несколько дней.
И с этого самого дня
Мы с Линдой не расставались.

Ни один климатолог не мог спрогнозировать такой поворот.
Может быть, кто-то предчувствовал – возможно, бык?..

…возможно, бык?..

3

Хор отдыхающих

I

СЕГОДНЯ НА ПЛЯЖЕ

ПОДНЯТ КРАСНО-ЖЕЛТЫЙ ФЛАГ:
В МОРЕ ВОДОВОРОТЫ,
ПОДВОДНЫЕ ЯМЫ,
СИЛЬНОЕ ТЕЧЕНИЕ,
ОТБОЙНЫЕ ВОЛНЫ.
НЕ РАЗРЕШАЕТСЯ
ЗАХОДИТЬ В ВОДУ ГЛУБЖЕ,
ЧЕМ ПО КОЛЕНИ!

4

Ария Сирены

I

Мой бывший муж
Утонул в Юго-Восточной Азии.
Он был превосходный пловец,
Был в отпуске со своей девушкой.
До сих пор никто не может понять, что же случилось.
Одни говорят, он заплыл слишком далеко от берега
И его утянуло на глубину.
Другие, кто знает его лучше,
Говорят, что ему свело ногу от недостатка магния…

5

Хор отдыхающих

II

НАСТОЯТЕЛЬНО РЕКОМЕНДУЕТСЯ ОСТАВАТЬСЯ НА БЕРЕГУ!
НЕ ОСТАВЛЯТЬ ДЕТЕЙ БЕЗ ПРИСМОТРА!
ПРОСТО СТРОЙТЕ ЗАМКИ ИЗ ПЕСКА,
ХОДИТЕ ВДОЛЬ ВОДЫ И СОБИРАЙТЕ
КАМНИ, РАКУШКИ, ЯНТАРЬ И ДЕТСКИЕ ЗУБЫ!

6

Песня богатой мамочки

I

Моему мальчику восемь с половиной.
И он уже плавал
В Черном,
Желтом,
Белом,
Красном,
Средиземном,
Эгейском морях…
Он уже побывал на двух самых больших океанах,
А на оставшихся мы побываем в этом году!

Две недели назад муж повез меня на дайвинг в Австралию.

С нами плавали два фотографа – это входило в стоимость!
Малыша мы оставили на берегу с нянечкой…

Мы исследовали коралловый лес,
Карабкались вверх по ветвям.
Очень устали, этот лес такой густой!

Хорошо, что на Большом барьерном рифе есть ресторан и отель!
Мы присели выпить по пина-коладе – это входило в стоимость!
Под водою это вкуснее,
Это просто рай!

7

Восторженная песнь

I

Какое небо! Смотри, какое чистое!
Ни единого облачка…
Что это там – чайки или крачки?
Я не могу различить…
О ла вида
Ла вида…

8

Песня об истощении
Песнь трудоголика

I

Я не могу себе позволить снизить темп.
Коллеги будут смотреть на меня свысока.
Они скажут, что у меня нет силы воли.
И я стану неудачником в их глазах.

Истощение, истощение, истощение, истощение…
Истощение, истощение, истощение, истощение…

Истощение –
Я люблю говорить это в шутку –
Оно, как мамонт:
Несуществующее животное, давно вымершее.
Оно есть в энциклопедиях,
Но в жизни вы его никогда не встретите.

9

Песня о солнечном ударе

I

Мои веки отяжелели,
Кружится голова,

Тело словно опустело.
Не осталось воды в бутылке.

МОИ ВЕКИ ОТЯЖЕЛЕЛИ,
КРУЖИТСЯ ГОЛОВА,
ТЕЛО СЛОВНО ОПУСТЕЛО.
НЕ ОСТАЛОСЬ ВОДЫ В БУТЫЛКЕ.

10

Сон

Я гощу в доме автора этой книги.
У него приятно и уютно, мне хочется смеяться.
Но вдруг хозяин начинает массировать себе виски,
Закрывает глаза
И говорит: «Что-то мне нехорошо. Опять началось! Пора!»
«Что пора?» – обеспокоенно спрашиваю я.
И тут он мне объясняет:
У МЕНЯ В ГОЛОВЕ ОПУХОЛЬ РАЗМЕРОМ С ЯЙЦО,
ОТ НЕЕ ПОЧТИ НЕВЫНОСИМЫЕ БОЛИ!
МНЕ НУЖНО СРОЧНО ПОЕСТЬ КРЕВЕТОК,
ТОЛЬКО ЭТО ПРЕКРАТИТ МОИ СТРАДАНИЯ.
ПОЕХАЛИ ЖЕ ЗА КРЕВЕТКАМИ, СКОРЕЕ!
ОТВЕЗИ МЕНЯ В РЕСТОРАН,
ТУДА, НА ВЕРШИНУ ХОЛМА, В ТОТ ЗАМОК...
Его охватывает паника.
Я говорю: «Ладно».
«Хотя постой, – говорю я, – я не умею водить».
«И подожди, – говорю я снова, уже начиная злиться, –
Как ты можешь есть креветки, если ты убежденный сыроед?
Ты всех агитируешь есть неприготовленную, вегетарианскую еду,
Выходит, что ты бессовестный лжец?
Мошенник!»
Я начинаю бить его кулаками и просыпаюсь в поту –
Впервые мне снится такой странный сон!

11

Комментарий философа

I

Согласитесь, комичная и даже абсурдная ситуация:
Древняя Персия, Китай, Индия –
Одни из древнейших цивилизаций мира.
Прошли тысячи лет, и вот мы
Лежим здесь на пляже,
Едим сладкие финики, привезенные из Ирана,
Играем в шахматы, изобретенные индийскими браминами,
Носим купальники, сделанные на китайских фабриках, –

Разве это не пародия на Шелковый путь?

12

Песнь-жалоба

I

Чем люди думают? Приводят сюда собак,
От них по всему пляжу дерьмо и блохи!
Я возвращаюсь домой искусанная, с чесоткой по всему телу.

Чем люди думают? Пьют пиво в самый жаркий час дня!
Еще и проливают его на песок,
Потом вонь стоит, как в бомжатнике!

Отлично рифмуется с недоеденным сэндвичем, брошенным рядом:
Весь день как будто лежишь рядом с каким-то бродягой!

Недавно мне пришлось положить покрывало на остатки копченой рыбы –
Протухшая кожа и кости!
Я лежала на покрывале и чувствовала вонь.
Я повернулась на живот, и тут что-то острое –
Пробка от шампанского – впилось мне в ребра!
Чем люди думают? Неужели так трудно дойти до помойки?

Чем люди думают? Приводят сюда собак,
От них по всему пляжу дерьмо и блохи...

13

Соло: Цвет неба и моря изменился.

Хор: В ЭТОМ СЕЗОНЕ МОРЕ, КАК ЛЕС, ЗЕЛЕНОЕ x3

14

Ария Сирены

II

Прапрапрабабушка рыбы
Научила потомство тайне работы жабр.
У каждого царства животных есть свои привилегии,
Все вокруг мудро продумано, кроме людей...
Что далеко ходить – мой уже упомянутый муж, бывший:
Его так и тянуло на глупые подвиги!
Это млекопитающее с небольшим объемом легких
Все рвется заплыть подальше в море,
Нырнуть поглубже:
Хочет завоевать и покорить то, что создано не для него...

Кислотные волны,
Белоснежная пена,
Качают лодки, набитые консервами, туристами, фруктами и оружием.

Самолеты в небе,
Корабли в открытом море.

КИСЛОТНЫЕ ВОЛНЫ,
БЕЛОСНЕЖНАЯ ПЕНА –
САМОЛЕТЫ В НЕБЕ,
КОРАБЛИ В ОТКРЫТОМ МОРЕ…

15

Песня расстающихся

– Во сколько утром твой самолет?
– В четверть восьмого!

– Значит, там нужно быть до пяти…
– Мне уже грустно…

– Утром я сделаю омлет. А через неделю снова увидимся…
– Но кажется, что неделя – это так долго…

– Надо не забыть заправиться!
– Намажешь мне плечи? Они горят.

16

Песня богатой мамочки

II

…мы решили, что через полтора года справим здесь день рождения сына!
Какой изумительный вид!
Эти коралловые рога, эта бесцветная, бледная белизна…
Это надо видеть, словами не описать!

…через полтора года нашему малышу будет десять!
Я хочу, чтобы он увидел Большой барьерный риф своими глазами!

Моему мальчику восемь с половиной.
И он уже плавал
В Черном,
Желтом,
Белом,
Красном,
Средиземном,

Эгейском морях…
Он уже побывал на двух самых больших океанах,
А на оставшихся мы побываем в этом году!

17

Комментарий философа

II

Банан рождается на свет и созревает где-то в Южной Америке,
Чтобы потом оказаться на другом конце планеты,
Так далеко от дома.
Он был рожден лишь для того, чтобы утолить на мгновение наш голод,
Подарить нам радость на один укус.

Серотонин из Эквадора – в наших северных равнинах,
В любое время дня, в любое время года…

17

Песнь-жалоба

II

…с самого детства копченая рыба вызывает во мне неприятные ассоциации:
Бабушка заставляла меня есть копченую рыбу с майонезом на завтрак.
Каждый день одно и то же.
Странная была чудачка, теперь уже умерла.

Наша дача набита бабушкиными вещами, мы больше не хотели держать их дома.
Мы приедем туда на следующие выходные,
Я вынесу все пальто, меха и книги на солнце.
Только вот это солнце…
Не знаешь, чего от него ожидать…
Я не удивлюсь, если летом пойдет снег!
Все пошло наперекосяк:
В начале мая – мороз и снег,
А зимой – бутоны и грибы…

Понимаете, мы всегда встречаем Рождество на даче,
Но в этом году не было ни мороза, ни снега: было похоже на Пасху!

Необычно, очень необычно, и это навеяло странные мысли:
Утром я встала раньше всех
И отправилась в лес –
Там был свежий зеленый мох,
Совсем как весною!

И пока я шла по тропинке за колодцем,
Я нашла три лисички!
В конце декабря, представляете?

Как любила говорить бабушка: конец света!

19

Восторженная песнь

II

Развеваются розовые платья:
Медузы танцуют парами –
С изумрудными пакетами,
Бутылками и красными крышками.

О, море никогда не было столь разноцветным!

20

Песня об истощении
Песнь трудоголика

II

Я наконец научился успокаиваться,
Не приносить домой свои проблемы.
На работе есть неписаные правила,
Их можно назвать этикетом:
Не жалуйся, если начинаются сложности,
Если недосыпаешь,
Если ты под напряжением.
Даже если кончились силы – улыбайся…

Но подавленные эмоции, я заметил, не исчезают так просто,
Они копятся в твоей душе.
Подавленное раздражение вырывается наружу неожиданно.
Как лава.
КАК ЛАВА, КАК ЛАВА, КАК ЛАВА, КАК ЛАВА…
Мне так плохо, когда я теряю контроль
И срываюсь на кого-то при людях.
Потом меня мучают совесть, вина,
Я чувствую стыд…
КАК ЛАВА, КАК ЛАВА, КАК ЛАВА, КАК ЛАВА…
ИСТОЩЕНИЕ, ИСТОЩЕНИЕ, ИСТОЩЕНИЕ, ИСТОЩЕНИЕ
ОНО, КАК МАМОНТ:
НЕСУЩЕСТВУЮЩЕЕ ЖИВОТНОЕ, ДАВНО ВЫМЕРШЕЕ.
ОНО ЕСТЬ В ЭНЦИКЛОПЕДИЯХ, В АННАЛАХ ИСТОРИИ,
НО В ЖИЗНИ ВЫ ЕГО НИКОГДА НЕ ВСТРЕТИТЕ.
НИКОГДА НЕ ВСТРЕТИТЕ.
НИКОГДА НЕ ВСТРЕТИТЕ…

ОТДЫХ – ВОТ ЧТО УБИЛО МАМОНТА.
ОФИЦИАЛЬНО ИХ НЕ СУЩЕСТВУЕТ, НО НА САМОМ ДЕЛЕ
ОНИ РАЗМНОЖАЮТСЯ С ОГРОМНОЙ СКОРОСТЬЮ.

ПОСЛЕ ОТДЫХА
ТВОИ ВОЛОСЫ БЛЕСТЯТ,
ТВОИ ГЛАЗА СИЯЮТ.
И ВСЕ ХОРОШО.

После отдыха
Твои волосы блестят,
Твои глаза сияют.
И все хорошо.

21

История о вулкане

I

ЛЮДИ ЦЕЛЫЙ ГОД
ПЛАНИРОВАЛИ СВОЙ ДЕСЯТИДНЕВНЫЙ ОТПУСК,
КОТОРЫЙ ИМ ВЫДАЕТСЯ РАЗ В ГОДУ.
ТЕПЕРЬ ОНИ СИДЯТ, ПОТЕЯ, В ЗАЛЕ ОЖИДАНИЯ В АЭРОПОРТУ:
ЗОЛОТОЙ ПЕСОК БЫВАЕТ ТОЛЬКО В БРОШЮРАХ.

ВУЛКАН ВЗОРВАЛСЯ НЕОЖИДАННО,
НЕСМОТРЯ НА ВСЕ ДИАГРАММЫ И ГРАФИКИ:
НИ ОДИН КЛИМАТОЛОГ НЕ МОГ СПРОГНОЗИРОВАТЬ ТАКОЙ ПОВОРОТ.

НЕ ДОЛЕТЕВ ДО АЭРОПОРТА,
САМОЛЕТ БЫЛ НАСТИГНУТ
ЧЕРНЫМ ОБЛАКОМ.
КОГДА ПЕПЕЛ ПОПАДАЕТ В ГОРЯЧИЙ ДВИГАТЕЛЬ,
ОН ПРЕВРАЩАЕТСЯ В СТЕКЛО:
ПЕПЕЛ, САМОЛЕТЫ,
ПЕПЕЛ, САМОЛЕТЫ,
ПЕПЕЛ, САМОЛЕТЫ…

Молодой человек из вулканной парочки

II

Я подождал пару дней,
Пока не улеглись паника и пепел,
Пока аэропорт не вышел из паралича.
Мой друг познакомил меня с его сестрой:
– Мы вместе!
– Мы вместе!

22

Песня 3D-сестер

I

– Я так плакала, когда узнала, что кораллов больше нет!
Что вместе с Большим барьерным рифом вымрут рыбы –
От акул до самых мелких рыбешек.
– Я так плакала, когда узнала, что пчелы замертво падают с неба,
Что вместе с ними вымрут и все растения в мире.
– Я так плакала, когда поняла, что смертна,
Что мое тело однажды постареет и сносится.
И я больше не смогу видеть, или осязать, или чувствовать запах...

– Моя мать оставила включенным 3D-принтер.
И машина начала печатать меня.

Когда умрет мое тело, я буду жить.
На пустой планете без птиц, зверей и кораллов.
Но простым нажатием кнопки
Я запущу мир заново:
– 3D-кораллы никогда не засохнут!
– 3D-животные не потеряют рога!
– 3D-еда будет для всех бесплатна!
– 3D-я буду жить вечно!

Я распечатаю тебя, мама,
Когда захочу.
Сестра моя, тебя я тоже распечатаю,
Когда очень соскучусь.
Все вместе мы распечатаем немного мяса,
А заодно и креветок,
Когда захочется деликатеса.
И мы распечатаем пчел,
Чтобы в мире осталось хоть что-то сладкое.

3D-КОРАЛЛЫ НИКОГДА НЕ ЗАСОХНУТ!
3D-ЖИВОТНЫЕ НЕ ПОТЕРЯЮТ РОГА!
3D-ЕДА БУДЕТ ДЛЯ ВСЕХ БЕСПЛАТНА!
3D-Я БУДУ ЖИТЬ ВЕЧНО!

23

Босанова о солнцезащитном креме

II

Будь добр, не намажешь мне спину?..
Я купила для нас новый крем...
Что там написано?..
...Давай прочтем...

Он должен быть хороший...
Передай мне очки...
Посмотри в другой сумке, вон там...

Protection for hypersensitive skin...
Schutz für überempfindliche Haut...
Защита сверхчувствительной кожи...
Protezione per la pelle ipersensibile...

24

Хор отдыхающих

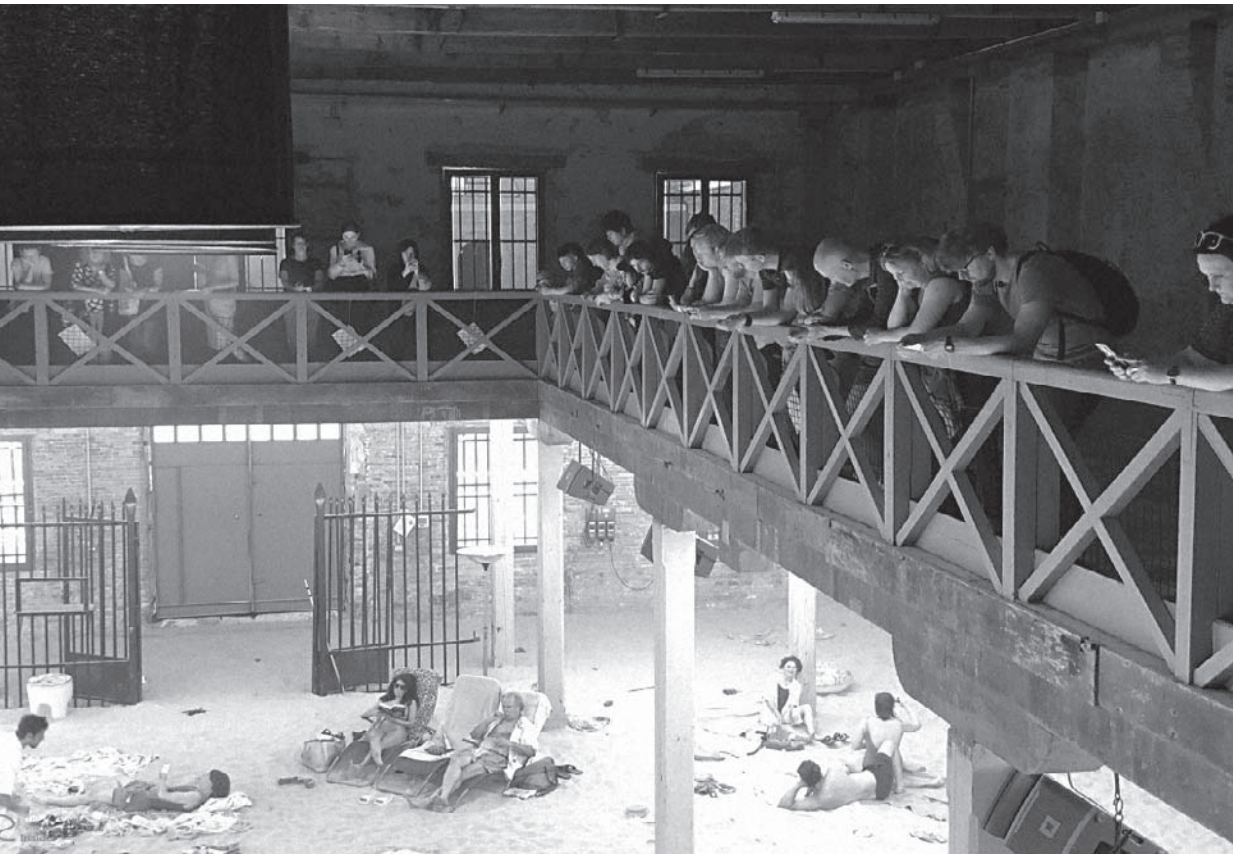
III

В ЭТОМ ГОДУ МОРЕ, КАК ЛЕС, ЗЕЛЕНОЕ:
ЭВТРОФИКАЦИЯ!
В МОРЕ МНОЖАТСЯ БОТАНИЧЕСКИЕ САДЫ:
ВОДА ЦВЕТЕТ.
НАШИ ТЕЛА ПОКРЫВАЮТСЯ СКОЛЬЗКОЙ ЗЕЛЕНОЙ ШЕРСТЬЮ,
НАШИ КУПАЛЬНИКИ НАПОЛНЯЮТСЯ РЯСКОЙ,
ОСТАЮТСЯ ПУСТЫЕ ДОМИКИ ОТ УЛИТОК, РАЗБУХШИЕ
ВОДОРОСЛИ, РЫБЫ
И РАЗНООБРАЗНЫЕ РАКУШКИ... ◆

Перевод с английского Сергея Козина

Венецианская биеннале, 2019. Литовский павильон

Венецианская биеннале, 2019. Литовский павильон



Зара Абдуллаева

РАССКАЗЧИК

Одна история следует за другой так, как это часто бывало у великих рассказчиков, особенно восточных. В каждой такой истории живет Шахерезада, которой в любой момент рассказа может прийти в голову новая история.

Вальтер Беньямин

«О бесконечности»
Om det oändliga
Автор сценария, режиссер
Рой Андерссон
Оператор Гергей Палош
В ролях: Бенгт Бергиус, Аманда Дейвис, Татьяна Делони, Карин Энгман, Ян-Эйе Ферлинг, Тор Флюгель, Лотта Форсберг, Андерс Хельстрём, Йёран Хольм, Стефан Карлссон и другие
4 1/2 Film, Roy Andersson Filmproduktion AB
Швеция – Германия – Норвегия 2019

Рой Андерссон называет Шахерезадой закадровую рассказчицу в фильме «О бесконечности». Но никаких историй здесь, в сущности, нет. Сценки, осколки историй, знакомые по трилогии о «живущем», в новой картине обнулены. А точнее, сведены к зачину каких-то будущих повествований. Эта «скелетная» или абстрактная форма рассказа на Мостре кое-кого насторожила. Роились слухи, что Рой Андерссон ничего особенного в этом опусе, над которым работал пять лет, не прибавляет. История (и) повторяется. Некогда Александр Бенуа, который ненавидел искусство Шагала (к его картине «Над городом» Андерссон апеллирует в этом фильме), все-таки после парижской выставки 1940 года признал, что в этом искусстве «заложены какие-то тайные чары, какое-то волшебство, которое, как гашиш, действует не только помимо сознания, но и наперекор ему…»

Так или иначе, но режиссер – «шулер», «обманщик», как сам признавался, – действует лукаво. Минимизируя ситуации, в которые, словно в западню, попадают его разномастные простодушные персонажи, он акцентирует ту самую бесконечность (рассказа), обрастающую подробностями, нюансами в сознании публики, склонной отдаваться сновидческим чарам шведского сверхнатуралиста и визионера.

Андерссон – это не стиль, но мир. Укорененный в мировой истории искусства и в шведской повседневности. Современности.

Прикасаясь к обыденным сценкам, к старой или вневременной материальности (известно пристрастие Андерссона к художникам «новой вещественности»), он тем не менее своих межсезонных персонажей («А вот и сентябрь», – произносит шведка, упершись взглядом в городской пейзаж), настигнутых между землей и небом, испытывает паническими снами, рассматривает в заурядных ситуациях и мизансценах, смущающих едва уловимой потусторонностью. Возможно, это отстраняющее ощущение связано с небрежением Андерссона съемками на натуре. Возможно, павильон, посюсторонние декорации и дымчатый холодный цвет его картин способствуют бесконечной меланхолии, рассеянной на экране столь же неукротимо и садняще, как на картинах Эдварда Хоппера, причем необязательно тех, где модели замерли за стеклами кафе.

Фильм, казалось бы, повторяющий структуру прежней трилогии, с нею разнится методом рассказа, который на сей раз визуализирует краткое содержание, характеристику героя или умонастроение потерпевших, сбившихся в пути, потерявших веру уже не в «поэтике бренности», но в эстетике воображения. В будущее – непрожитое или упущенное.

«Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему». Слова Мандельштама, связанного с той самой вещественностью («Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя…»), которой и Андерссон внемлет, объясняют сдвиг, смещение времен в фильмах шведского режиссера. Смешение гротескное (как сцена с Карлом XII в картине «Голубь сидел на ветке, размышляя о жизни» или эпизод с Гитлером в бункере, отсылающий к Кукрыниксам в «Бесконечности», тогда как в «Песнях со второго этажа» старый генерал передавал привет Герингу). Или же внедрение беспристрастное и обреченное, как, например, марш пораженческой армии в сибирский концлагерь (единственный снят на натуре) в последней картине.

Аналитический объективизм Роя Андерссона сочетает моментальные случаи из жизни (у женщины сломался каблук, у мужчины забарахлила машина, мальчик застыл у книжного магазина и смотрит на девушку, поливающую дерево); тривиальные (бабушка снимает отца с ребенком на старую камеру); трепетные (папа завязывает шнурки дочке под ливнем); раздирающие душу (женщину на перроне никто не встречает, она застыла на лавочке, но вдруг прибегает мужчина и хватает чемодан); цирковые (муж скандалит на рыбном рынке, его усмиряют покупатели, а он кричит: «Знаешь, как я тебя люблю!»). Но также ностальгические: три девушки, заслышав музыку в кафе, начинают танцевать, отправляя взгляд зрителя к первой картине Андерссона «Шведская история любви», напоенной романтической

чувствительностью. А еще саркастические: дядька запихивает деньги в матрас, опасаясь, что его объегорят. И – простодушно философические: студент разъясняет своей подруге первый закон термодинамики, рассуждая о трансформации энергии через множество лет, когда их энергия обратится, например, в форму картошки или помидора. «Я бы хотела быть помидором», – спокойно принимает правила игры студентка.

Портреты страдальцев – белых клоунов (лица актеров покрыты белым гримом – знак почитания Андерссоном японского театра) – напоминают о тщете контактов, которые не обрести в силу их собственных предрассудков или ограниченности, а не только из-за социальных обстоятельств. Вот почему режиссер так привязан к Беккету. Вот почему в его фильмах возникает динамичное, несмотря на статичную камеру, несмотря на абстрактную отчужденность композиций, напряжение между банальным и эссенциальным, комическим и драматическим.

Архитектоника «О бесконечности» состоит из опущенных звеньев (Эмма Герштейн вспоминала слова Мандельштама «Я пишу опущенными звеньями»). Главное открытие Андерссона в новом фильме – мандельштамовская дырка от бублика – «Здесь разный подход: для меня в бублике ценна дырка… Бублик можно слопать, а дырка останется».

Рассказчица «О бесконечности» докладывает только то, что она видела, а не напридумала! «Я видела влюбленных, парящих над городом, прославленным своей красотой, но сейчас в руинах…», «Я видела мужчину, который хотел накормить жену вкусным ужином…», «Я видела женщину, очень любившую шампанское…», «Я видела женщину, менеджера по коммуникациям, неспособную испытывать стыд…» и так далее. Это рефрен. Как была рефреном фраза «Завтра будет новый день» в фильме «Ты, живущий» или в «Голубе…»: «Я рад, что у тебя все хорошо».

Фабульный же рефрен отдан священнику, потерявшему веру, – ему снятся кошмары. Он приходит к психотерапевту, но тот торопится на автобус и наскоро утешает безбожного бедолагу тем, что тот еще жив. (В фильме «Голубь сидел на ветке, размышляя о жизни» есть монолог в камеру измотанного пациентами психиатра о том, какие они эгоцентричные, как хотят быть счастливыми. Но «это невозможно». Поэтому доктор выписывает им таблетки – и чем сильнее, тем лучше.)

Гротески Андерссона удостоверяют хрупкость, наивность, безобидность его шведских типов, незадачливых комиков, не ведающих о своем амплуа, обывателей с налетом безумства или совсем тривиальных людей.

Андерссон посылает Шагалу воздушный поцелуй, но шведские любовники в старинных костюмах взлетят не над Витебском, но над Кёльном. Они спасшиеся, а город уничтожен войной. «Шагала и Беллу, парящих в небе, мы видим крупно, а город на земле выглядит игрушечным макетом. […] Да, разноцветный, дымчатый Витебск… сказочно

красив…»[1] Удивительное рядом. Макет Кёльна, над которым плывут любовники, команда Андерссона делала месяц.

Оттяжка смерти, несмотря на оживленный на экране страшный сон привязанного к кресту священника и крики толпы «Распни его!», образует ритм разнокалиберных эпизодов, оборванных на полуслове видавшей виды, но невидимой здесь Шахерезады. (В «Песнях со второго этажа» продавец пластиковых распятий – на которые в канун миллениума, как он думал, будет спрос, но ошибся, – выкидывал их в финале на помойку.)

Превращая «трамвайный лепет», мелкие жесты, банальные всплески, жажду жизни и жажду веры в события, Андерссон созидает бессюжетное метакино, сотканное из повседневной и визионерской хроники. В ней он утром разрушает или сглаживает – с грацией и горечью – то, что было увидено (Шахерезадой?) за тысячу и одну ночь.

«О бесконечности», режиссер Рой Андерссон

«Я видела…» – история опыта, которым унижается или вознаграждается андерссоновский «живущий». Очищая время от плавного движения, он приподнимает своих моделей над смакетированным пространством. Реальность таким образом остается натурально фантомной, устоявшейся, но и становящейся. Так Рой Андерссон «шагалит» между сном и явью, бытовыми прозаическими деталями и мистическим ужасом, между материальной вещественностью и освободительным шансом парения над городом. Между заземленным человеком и летающими влюбленными. Между искусственностью и искусной невозмутимостью своего взгляда на опаленных жаром (фобий, маний) своих нелепых и обычных живущих.

За пределами обыденки и чарующего «летатлина» в этом фильме есть и тайна неявных, хотя очевидных сопряжений. Андерссон не раз говорил, что любит картину Отто Дикса «До свидания, Гамбург» (1921). Это крупный портрет моряка на фоне моря с корабликом. Торс моряка перекрыт (вытеснен) живописным кусочком песчаного пляжа, усыпанного

1. *Зингерман Б.* Парижская школа. М., «Союзтеатр», 1993, с. 271.

«О бесконечности»

ракушками, морскими звездами, и двойным портретом того же моряка с портовой проституткой, позади которых висят на стенке совершенно шагаловские часы. Время замерло и сконденсировано. Историческое время и настоящее находятся в ласковых объятиях друг друга, как шагаловские любовники. Зеленые и разноцветные. Надо ли упоминать, что их «грим» – рифма к набеленным лицам персонажей режиссера? «Мы все клоуны под куполом», – говаривал Андерссон.

Археология, зрения Андерссона неожиданно обрела рифму и с оперой-перформансом литовского павильона «Солнце и море (Марина)» на Венецианской биеннале–2019 (главный приз – «Золотой лев»). Связь эта содержательная, не формальная. Но есть и прямые переклички. В «Песнях со второго этажа» некий аноним выдыхал: «Нелегко быть человеком». В песнях с первого этажа, где происходит действие литовской оперы, персонажи находятся на песчаном пляже. Там они спят, мажутся кремом, играют в шахматы, в мяч, едят, пьют воду, выгуливают собачку… а зрители смотрят на них вниз головой, со второго этажа, и можно расслышать: «Все вокруг мудро продумано, кроме людей».

В сущности, «Солнце и море…» представляет собой фрагменты банального, но и экзистенциального опыта пляжников, они же еще и люди, вспоминающие события, случившиеся во время внеканикулярное и поющие поодиночке или хором на бытовые темы, пронзенные сокрушающими их отдых лейтмотивами. Арии про солнцезащитный крем переливаются в рассказы о незапланированной посадке самолета, за которой последовала внезапная любовная история. Рассказ об утонувшем муже в другом месте, где он отдыхал с любовницей, сочетается с горделивой арией мамочки, хвастающей, что ее сын побывал на всех морях. Стоны об опасности стать неудачником и грядущем истощении прерываются песней о солнечном ударе. Рассказ об опухоли

«О бесконечности»

в голове – цирковой репризой о необходимости срочно съесть креветки, чтобы унять дикую боль. Философическая тирада о прошедших тысячелетиях, отзывающихся в сегодняшнем дне, – с ненавистью к собакам, которые гадят на пляже, а его к тому же не убирают от пробок, пустых бутылок, врезающихся в оголенное тело пляжников. Печальная песня расстающихся возлюбленных – с жалобой-воспоминанием о том, как бабушка заставляла внучку есть на завтрак противную копченую рыбу с майонезом. Абсурд – в начале мая память о морозе и снеге, а зимой о бутонах и грибах – с возгласом «конец света!». И вновь рифма к фильму «О бесконечности». Один из пляжников запевает о том, что научился не доносить домой свои проблемы, а пассажир в автобусе из фильма Андерссона удивляется, почему другой пассажир не может праздновать свою печаль дома, а не на людях. В конце концов, одна из отдыхающих рассекает воздух голосом о том, что плакала, когда поняла, что смертна, что ее тело однажды постареет и сносится. И персонажи Андерссона тоскуют, тщетно пытаясь защитить в бессолнечной (на экране) Швеции свою кожу, чувствительную к невзгодам, непогоде, и умилостивить утратившую веру душу.

Цикличные, как время, страсти, упования объединяют волонтеров – участников перформанса в литовском павильоне и перформеров Роя Андерссона, заряженных органикой клоунов и обывателей, не смиряющихся с положением своих дел и чувств, покуда живучи.

«Почему люди не летают!» («Гроза»). ◆

Рой Андерссон:

«ПРАКТИЧЕСКИ КАЖДЫЙ ПЕРСОНАЖ – ЭТО Я»

Беседу ведет Антон Долин

Антон Долин. «О бесконечности» уже сравнивают с вашей трилогией о «живущем» – уж очень похожи сквозные темы, весь стиль… Вы продолжаете цикл? Или завершаете трилогию эпилогом?

Рой Андерссон. Я сначала решил, что закончу трилогию этим фильмом, но вдруг осознал, что она уже закончена! Тогда я принялся шутить, что снимаю четвертую часть трилогии. Кстати, у меня и пятая в планах. Но сниму я ее или нет, будет зависеть от того, надоел ли я зрителям. Пока что мне говорят только приятное, так что я в хорошем настроении и надеюсь на будущее.

Антон Долин. Как вы складываете фильм из различных, в основном не связанных друг с другом, эпизодов?

Рой Андерссон. У меня нет структуры, когда я приступаю к работе. Да и когда ее заканчиваю – тоже. Только набор разрозненных сцен. Когда я их собираю воедино, то начинаю думать над порядком изложения. Как я его определяю? Что-то внутри, где-то в животе, подсказывает мне. Элементы подбираются постепенно, потом начинают выстраиваться. Просто видишь: здесь – хорошо, самое место. Я слушаюсь своей интуиции.

Антон Долин. А как вы решили, что остановившаяся на полпути машина будет последней сценой в фильме?

Рой Андерссон. Когда я ее придумал и снял, то вовсе не имел в виду, что завершу ею картину. Просто увидел, что получилось, и подумал: какой хороший финал! Маленькое недоразумение, автомобиль остановился… и фильм тоже.

Антон Долин. И там есть бесконечность – уходящая к горизонту дорога.

Рой Андерссон. Точно!

Антон Долин. Некоторые сцены немного похожи на ваши рекламные ролики.

Рой Андерссон. Конечно. Только без финального рекламного слогана. Когда я снимал рекламу, слоган всегда все портил. У заказчиков, как правило, чудовищный вкус.

Антон Долин. Вернемся к «Бесконечности». Выходит, снимаете вы без сценария?

Рой Андерссон. Только блокнот с рисунками. И там все сцены из фильма.

Антон Долин. Откуда они берутся? Исключительно из воображения?

Рой Андерссон. Нет. Помните отца, который в дождливый день ведет дочку на день рождения, а потом останавливается, чтобы завязать ей шнурки? Я видел это своими глазами однажды в Стокгольме. А помните девочку, которая работает в парикмахерской и выходит на улицу, чтобы полить растение в горшке? Она была стажеркой, думаю. Хорошо

Рой Андерссон

ее помню. Наверное, ее попросили полить это растение, и она старательно выполняла задание. Мимо проходил молодой человек и засмотрелся на нее. Тогда внутренний голос будто произнес у меня в голове текст от автора: «Я видела молодого человека, который еще не нашел свою любовь».

Антон Долин. Как возник замысел с закадровым голосом? У вас такого раньше не было.

Рой Андерссон. Меня на это вдохновили сразу несколько идей и воспоминаний. Прежде всего, «Хиросима, моя любовь» Алена Рене. Ну и, конечно, «Тысяча и одна ночь», в которой Шахерезада рассказывает сказки и истории султану Шахрияру, чтобы он ее не казнил: ведь ему хочется узнать, что будет дальше. День за днем она рассказывала новые и новые истории, как рассказчица в моем фильме. Я тоже хотел снять такой фильм, чтобы зрители просили об одном: пусть он подольше не кончается.

Рисунок Роя Андерссона к фильму «О бесконечности»

Антон Долин. Кто она, эта безымянная рассказчица?

Рой Андерссон. Думаю, какая-то фея, волшебница.

Антон Долин. «О бесконечности» полон повседневной магии. Рождество, падает тихий снег, приближается праздник…

Рой Андерссон. Что может быть красивее медленно падающих снежинок! Но люди слишком заняты своими делами и проблемами, чтобы их заметить.

Антон Долин. «А что, нельзя больше грустить?» – спрашивает один из ваших персонажей. «Пусть грустят у себя дома», – отвечает другой. Кажется, почти все ваши герои постоянно грустят.

Рой Андерссон. Мы всегда хотим, чтобы другие плакали у себя дома. Жизнь слишком трудна для каждого из нас. Потому мои персонажи всегда в белом гриме: они – как грустные клоуны на вечной арене. Эти маски делают их универсальными. Как актеров театра но: те играют Шекспира в одинаковых масках, выражение которых не меняется.

Антон Долин. При всей универсальности этот фильм кажется очень личным. Так ли это?

Рой Андерссон. Безусловно. Почти каждая сцена – то, что я сам пережил, видел или представил себе. Практически каждый персонаж – это я. Я описывал своим коллегам эпизод, свидетелем которого стал, а потом мы вместе превращали его в сцену фильма. Жизнь переполнена такими эпизодами. Иногда они весьма банальны, но тем важнее предельная точность, когда воспроизводишь их в студии.

Антон Долин. Это позволяет провести параллель с вашим любимым движением «Новая вещественность».

Рой Андерссон. Разумеется. Я очень люблю этих немецких художников. Огромное количество деталей. И никаких теней, нигде не спрятаться.

Герои их картин всегда на свету, который подчеркивает их беззащитность и слабость.

Антон Долин. Вам близок пафос поражения: Гитлер в своем бункере перед капитуляцией, армия пленных, Кёльн в руинах…

Рой Андерссон. Иногда люди берут на себя слишком много. Или принимают себя чересчур всерьез. Их эго было безграничным, но потом оно натолкнулось на границы. Они заслужили то, что получили.

Антон Долин. Правда ли, что для эпизода с любовниками, летящими над разбомбленным Кёльном, вы целый месяц строили модель города?

Рой Андерссон. Это так. Выходит, я построил Кёльнский собор! Но все-таки не в натуральную величину.

Антон Долин. Любовных сцен здесь больше, чем во всех ваших предыдущих фильмах, – по сути, вы возвращаетесь к «Шведской истории любви», с которой начинали.

Рой Андерссон. Мне очень приятно, что вы так считаете. Надеюсь, вы правы.

Антон Долин. В отличие от любви, в религию или психологию вы, кажется, совсем не верите.

Рой Андерссон. В психологию – чуть-чуть больше. Священник потерял веру, а психотерапевт просто торопится на автобус. (*Смеется.*) Знаете, я верю в человеческую уязвимость и хрупкость. Я верю в то, что надо перестать унижать других, начать заботиться о ближних. Для этого не нужна религия, в этом не поможет Бог.

Антон Долин. Где же тогда бесконечность?

Рой Андерссон. В первом законе термодинамики. Никто из нас не исчезает бесследно, энергия сохранится.

Антон Долин. Согласны ли вы с персонажем, который неожиданно провозглашает в баре, что «всё вокруг – просто фантастика!»?

Рой Андерссон. Да. Он прав.

Антон Долин. «О бесконечности», кажется, самый короткий ваш фильм, невзирая на его название. Чуть больше часа.

Рой Андерссон. Потому, что я очень устал. Шутка. Просто думаю, что мои мысли и так понятны. Какой смысл растягивать их до бесконечности?

Антон Долин. Каждая сцена чем-то похожа на короткое нерифмованное стихотворение.

Рой Андерссон. Фильм-поэма. Так я его и называю. Так я его описал, когда подавал на гранты: поэма о человеческом бытии. ◆

Зинаида Пронченко

ТЕАТР ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ

«Офицер и шпион»
J'accuse
По роману Роберта Харриса
Авторы сценария Роберт Харрис, Роман Поланский
Режиссер Роман Поланский
Оператор Павел Эдельман
Художник Жан Рабасс
Композитор Александр Деспла
В ролях: Жан Дюжарден, Луи Гаррель, Эмманюэль Сенье, Грегори Гадебуа, Эрве Пьер, Владимир Иорданофф, Дидье Сандр, Мельвиль Пупо, Эрик Руф, Матьё Амальрик и другие
Antenne-2 (A2), Canal+, Eliseo Cinema, France 3 (FR 3), Gaumont, Légende Films, Rai Cinema
Франция – Италия
2019

В промозглом зимнем Париже небо, как грязная вата; оно льнет к земле, будто провисший пустой матрас. И действительно Бога на небе нет, многие во Франции в 1895 году пишут его имя уже с прописной буквы, а другие по-прежнему исполняют его законы, хоть и толкуют их неправильно, вернее, на свой несовершенный человеческий лад.

Знаком вопроса высится Эйфелева башня, «новенькая» в этом пейзаже, унылой шеренге османовских доходных домов. Столько было чаяний, что взойдет она одой радости, розовощекой Авророй над городом-цареубийцей, над страной, которую никакие бури революций не разбудят, настолько силен тут местечковый дух – «свободы, равенства и братства нам не надо, но и своего не отдадим».

По квартирам сидят господа, писатели и юристы, Золя с Клемансо, теребят ухоженные бороды, покручивают щегольский ус, думают о родине, о том, что опять творится чудовищная несправедливость. Прямо сейчас на Марсовом поле, на гулком армейском плацу, взятом в каре другими господами, для которых честь мундира превыше здравого смысла и совести, наказывают лейтенанта Альфреда Дрейфуса (Луи Гаррель). Ломают шпагу со звоном, рвут эполеты с треском, предают вечному позору мелкого предателя, жиденка, корысти ради раскрывшего соседям-бошам детали артподготовки.

Среди судей все больше ничтоже сумняшеся палачей – что ни лицо, то рожа. Вот сифилитик, глава тайной канцелярии генерал Жан Сандер (Эрик Руф); на трясущиеся руки он судорожно натягивает лайковые перчатки, видимо, чувствует, что не замараться не получится, он почти ослеп по болезни, что абсурдным образом еще больше роднит его с Фемидой. Решение по Дрейфусу он

тоже вынес не глядя, на слух: Дрейфус звучит подозрительно, совсем не по-французски.

Вот майор Анри (Грегори Гадебуа) лоснится от тупого самодовольства, тучную шею подпирает жесткий воротник, он привык нести себя и набор своих скабарских мнений через жизненные бури не сомневаясь. Есть только «положено» и «не положено», а все остальное тишина, молчаливое согласие с волей вышестоящих.

А вот, наконец, полковник Мари-Жорж Пикар (Жан Дюжарден), тоже уверенный молодчик, вроде двойник причесанного большинства. Ему так идут фуражка, стрижка; идеальный галльский профиль отражается в начищенном до блеска табельном оружии, в сапогах, что буквально дымятся ваксой; легкий аромат талька и l'eau de cologne стоит над полковником нимбом. Лишь одним непохож Пикар на сослуживцев: внутренний императив, душевный разлад всегда перевесит устав. Ему и слово.

Любой зритель, для которого имя Романа Поланского не пустой звук, знает, что, в отличие от несчастного, потерпевшего из-за антисемитских настроений Альфреда Дрейфуса, он виновен. Как человек, разумеется, не как режиссер. Виновный, который заявляет: «Я обвиняю», присваивая легендарную формулировку Золя, ставшую слоганом правозащитной борьбы, видимо, намекает нам: к восьмидесяти шести годам он так и не смирился со своей судьбой-клеткой. Много лет назад из жертвы нацистов и банды Мэнсона Поланский, которому сопереживала чуть ли не вся планета, в одночасье превратился в извращенца и парию. Теперь уже ясно, что навсегда.

Соблазн провести параллель между автором и его героем велик. Но кто же здесь герой? Болезненный, малосимпатичный Дрейфус, корчащийся на скамье подсудимых не столько от страха или боли за предстоящие ему годы заключения, вдали от близких, сколько от уязвленного самолюбия? Тщеславие падшего – зрелище не из приятных. Пикар – его спаситель поневоле, руководствующийся не состраданием, не высшей справедливостью, а лишь самоуважением? Именно эго требует вмешаться, полковник прежде всего педант, а не идеалист. Может быть, персонажи из шумной массовки – собственно Золя или адвокат Фернан Лабори (Мельвиль Пупо), взявшийся защищать Дрейфуса на этапе апелляции? Но и они ведь далеки от христианских ценностей, их дружные действия, опасные для карьеры и жизни, – не акт самопожертвования, а элегантное па по направлению к торжеству прогресса. Золя – теоретик, Лабори – азартный пройдоха, каждый поплатится за свой энтузиазм, но и эти месье – тень от идеи. Тогда, может, наконец, Полин Моннье, единственный женский персонаж фильма, для которой процесс Дрейфуса – личная драма, а не историческая веха или вопрос принципа? Характерная, но не карикатурная роль, блестяще исполнена Эмманюэль Сенье, супругой режиссера. Как прощать мужчин, оставаясь человеком, а не просто женщиной, она знает не понаслышке: надо стараться жить, не будучи у них в долгу. Но и Полин, увы, не без греха.

«Офицер и шпион», режиссер Роман Поланский

Нет, здесь все антигерои, потому что люди. Знают только, как проявлять жестокость по отношению друг к другу, и умеют лишь упиваться жалостью к себе, а больше ничего. Таков мир, в котором мы живем испокон, его код состоит из единиц и нулей – равнодушие и эгоизм значатся через запятую. Иного не дано.

Люди – худшие из живых существ и в то же время такие понятные. Бояться их бессмысленно, но они способны довести вас до безумия, как это и случается от фильма к фильму во вселенной Поланского. Люди опасны, когда сбиваются в стаи. Мужчины в суконных мундирах с блестящими пуговицами, женщины в шелках и пудре: толпа никогда не алчет милосердия – только убийства.

В фильме Поланского великолепно показан этот механизм: как в его цивилизованной версии – дело Дрейфуса чуть ли не первый прецедент давления гражданского общества на государство, изменившего ход французской истории, положившего конец президентству Фора, – так и в людоедской: паранойя армейской муштры, абсурд министерского кабинетного зазеркалья, внутри которого любые благие намерения упираются в бумажную волокиту кафкианского толка и ведут Орфея в ад.

Пикар посмел обернуться на прошлое, на случай, что уже был classé. Записку с секретной информацией, прошедшую смехотворную графологическую экспертизу (цирковой номер Матьё Амальрика), уже отправили в архив, а Дрейфуса – на остров Дьявола. Казалось бы, зачем ворошить документы, вдыхать пыль, протирать штаны, ведь полковнику никто не пишет, нет другой нужды, кроме устранения непорядка в бумагах. А может, Пикар взбунтовался против системы еще и потому, что слишком долго непорядок царил в делах сердечных с Полин Моннье. Сделанного не вернуть, но несделанное гложет. Опять

«Офицер и шпион»

случайность, сумма незначительных и неприглядных факторов, а не внушающее восхищение незамутненное геройство.

Обвиняя, Поланский предъявляет претензии не обществу, не вечно давящим на него властным структурам, а жизни как таковой, ее основополагающему принципу, который есть насилие над собой и другими, над мечтами и реальностью. Жизнь превращает нас всех рано или поздно в виноватых, хоть мы и невиновны, в палачей и при этом чьих-то жертв, в падших, когда мы только начали собирать волю в кулак.

Автор, который с заглавной буквы, говорит: се человек – и Дрейфус, и Пикар, и мучители Сандер, Анри или коррумпированные горе-эксперты в лице Альфонса Бертийона (Матьё Амальрик), – потому что и к этой клике Автор тоже испытывает жалость, вернее, снисхождение. Все они (мы) – заложники жизни, а ее не выбирают: ее живут, потом умирают, всегда зря, даже торжествуя, справедливость не лечит.

Роман Поланский видел и страдал столько за свои восемьдесят шесть лет, и все равно флоберовский тон, спокойное омерзение перед копошащимися мразями или ярость на грани с истерикой Селина, сформированного, кстати, «делом Дрейфуса», не в его привычках. Его J'accuse – «Я обвиняю», странно названный в российском прокате «Офицер и шпион», конечно, полон утонченной иронии Мопассана или громогласного пафоса Золя, но ближе всего по мелодике к великому мистику и утешителю Гюисмансу. Удивительным образом новая картина Поланского перекликается с последним романом Мишеля Уэльбека «Серотонин». В этом смысле ключевой является финальная сцена-постскриптум – диалог дослужившегося до министерского портфеля Пикара с реабилитированным Дрейфусом. Благородные поступки способны выиграть у жизни время, но в перспективе они не значат

ничего. Свобода, равенство и братство существуют только на том свете, куда каждый заходит поодиночке, не важно – герой или антигерой.

Вдохновение Поланский черпает не только в большой прозе, но и в камерной поэзии станковой живописи. Его фильм полон визуальных цитат – от клаустрофобных портретов Энгра до переливающихся солнечным светом пленэров Мане, от братских могил Курбе до воспевающего приватный уют дендизма Кайботта, от кабацкого угара Тулуз-Лотрека до вечного одиночества наблюдателя над схваткой Писсарро. Вязкая гризайль и шум парижских бульваров, родом уже из века XX, пыльная позолота интерьеров ампир, оставшихся в столетии, испускающем дух, звонкая тишина бретонской вольницы или глухое безмолвие отошедшего бошам Эльзаса – ДНК великой французской культуры рубежа веков, постфактум считающейся символом прогресса и универсальных демократических ценностей, которую Поланский с нежностью, но и скепсисом поминает, ведь она фантом, все это вам только показалось. Главный безродный космополит и индивидуалист XX киновека не тасует красочное прошлое, не раскладывает на пошлые «живые» картины, а наводит мосты между тогда и нынче – между Третьей и Пятой республикой, liberté и либерализмом, революцией и люстрацией – политические моды меняются, нравы остаются. Человек – это звучит страшно. ◆

Вероника Хлебникова

ИДУЩИЙ ЧЕРЕЗ ГОРЫ ВРЕМЕНИ

«Мартин Иден»
Martin Eden
По роману Джека Лондона
Авторы сценария Маурицио Брауччи, Пьетро Марчелло
Режиссер Пьетро Марчелло
Операторы Алессандро Абате, Франческо Ди Джакомо
Художники Роберто Де Анджелис, Лука Сервино
Композиторы Марко Мессина, Саша Риччи
В ролях: Лука Маринелли, Джессика Крисси, Винченцо Немолато, Марко Леонарди, Денизе Сардиско, Кармен Поммелла, Карло Чекки, Аутилиа Раньери, Элизабетта Вальгой, Пьетро Рагуза и другие
ARTE LLC, Bayerischer Rundfunk (BR), Centre National de la Cinématographie (CNC), Film Commission Regione Campania, IBC Movie, L'Avventurosa Film, L'Aide aux Cinémas du Monde, Match Factory Productions, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Mitteldeutsche Medienförderung (MDM), Rai Cinema, Regione Campania, Regione Lazio, Shellac Sud
Италия – Франция – Германия 2019

– Лондон-Лондон-Лондон, – сказала женщина, держась за виски…
– Иден-Иден-Иден, – потирая лоб, быстро повторила высокая смуглая женщина.
Владимир Набоков. «Пнин»

Профессор Тимофей Павлович Пнин в одноименном романе Владимира Набокова, изданном в 1957 году, спрашивает в американском книжном магазине «Мартина Идена». Сперва ему предлагают биографию британского премьер-министра Энтони Идена, а затем отыскивают все-таки Джека Лондона, но лишь завалявшееся издание «Сына Волка».

– Боюсь, это все, – сказал он, – что у нас есть из книг данного автора.

– Странно! – сказал Пнин. – Превратности славы! В России, помнится, все – дети, взрослые, доктора, адвокаты, – все читали и перечитывали его.

Синдбад-мореход киноархивов Пьетро Марчелло направляет волшебную подзорную трубу на «Мартина Идена» полвека спустя после фиаско Тимофея Павловича и век спустя после публикации книги. Обнаруживает, что написанный в 1909 году, прогремевший в дореволюционной России, обожествленный в СССР и благополучно забытый на родине текст не только равновелик своему времени, но и достаточно сложен и пластичен, чтобы вместить и сложность, и пластику последующего столетия, вектор которого Джек Лондон, покончивший с собой в ноябре 1916 года, узнать не успел. Однако сочувствуя социалистам с дырой в кармане больше, чем поэтам-декадентам, все же успел понять.

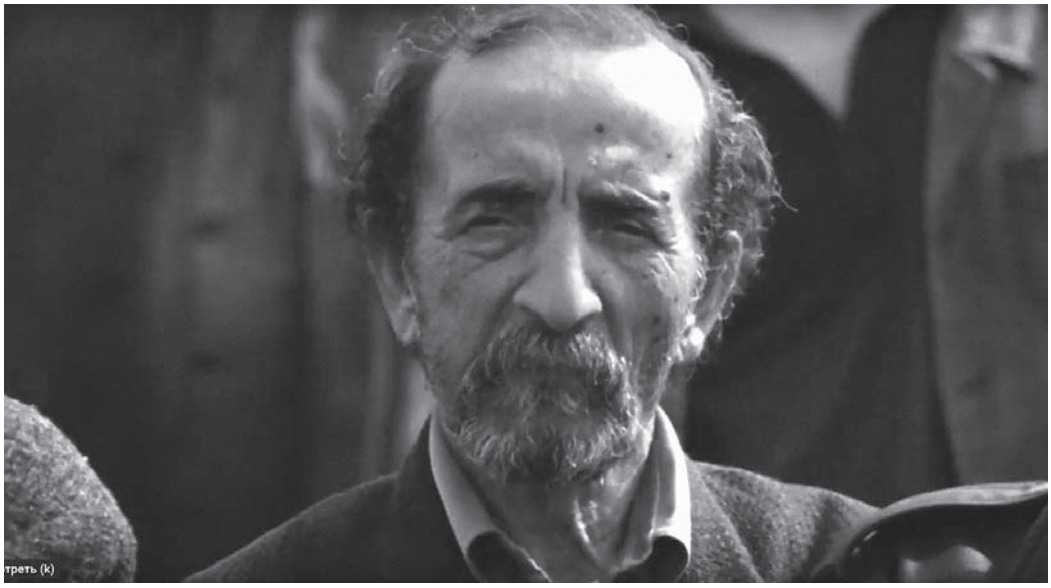
«Мартин Иден», режиссер Пьетро Марчелло

Марчелло переносит действие книги из Америки в Неаполь и предоставляет в распоряжение ее героя весь XX век.

Фильм строго следует поступательному ходу фабулы романа – знакомство молодого моряка с буржуазным семейством и грамматикой, любовь к образованной барышне и поэзии, безрезультатный штурм редакций, дружба-вражда с социалистами, травля, роковое расхождение буржуазии, любви и поэзии, фантастический успех и смертельное разочарование буквально во всем. В остальном это беспрецедентный парад анахронизмов. Марчелло применяет «дистанционный монтаж» эпох и к материальной среде игровых сцен, и к отбору архивной кинохроники. Под *Salut* Джо Дассена герой под всеми парусами выходит на неаполитанский променад 30-х и отправляет в редакции журналов стихи, отпечатанные на компактной модели Olivetti 50-х, за стеной работает ч/б телевизор. В синем вираже хроникальной съемки качает боками и, спустя еще жизнь, идет ко дну величественный довоенный парусник. Послевоенная детвора гроздьями облепляет веревки на фоне многоквартирных домов итальянского неореализма. Война как будто на устах, вот только какая? Скорее вечная война мифа, та, что всегда накануне.

Фильм сродни спиритическому сеансу, где на монтажном столе вызывают дух прошлого века, но не как бешеного предка или опасного монстра – как потерянного ребенка. В архивных пленках, отобранных режиссером для фильма, Новеченто является голышом, нищим духом, отчужденным от фатальных идей и связанных с ними катастроф.

Показав кадры выступления 20-х годов Эррико Малатесты, итальянского анархиста и последователя Бакунина, Марчелло почти не обращается к главным аффектам XX века. Вместо тривиальных восклицательных знаков истории он отбирает для фильма прекрасную



«Мартин Иден»

банальность, артефакты повседневного житья-бытья. В кинохронике разных декад XX века режиссер отыскивает типичное и универсальное: как играют дети, как бегут от дождя и танцуют, как устроены лица моряков, стариков, женские улыбки и кепки горожан. Он дышит исчезнувшим, как той жизнью, что уже не вернется в старые стены виллы в документальной балладе Марчелло «Прекрасная и потерянная». Ради монтажной гармонии с этим наследием режиссер выбирает для съемки игровых эпизодов «Мартина Идена» формат «Супер-16». Его некоторые кадры выглядят, словно found footage, и не разобрать, искусная реконструкция под старину или подлинный документ в повторяющемся воспоминании Мартина: они с сестрой кружатся и танцуют детьми.

Джека Лондона называли «ницшеанцем для подростков», и Марчелло пунктирно намечает круг идей, занимавших Лондона, Идена, их современников. Убедительнее идей в этом «Мартине Идене» фактура кинообраза. Идеологическую значимость умаляет согретый неизвестными жизнями контекст, данный в плавной симфонии хроникальных кадров. Он точнее и интереснее иллюзорных социально-политических абстракций, выхолостивших героя. Добровольный эмигрант от простодушно-тактильных чудес реальности в область книжной премудрости и отвлеченного знания, Иден не выживет на чужбине. Приблизившись вплотную к источнику знаний, он перестает различать за схоластикой и риторикой органическую красоту мира, смысл жизни, ценность познания, как в том эпизоде книги, где герой смотрит на пейзаж в салоне его новых буржуазных друзей: «*Его внимание привлекла картина на стене, писанная маслом. Могучий вал разбивался о прибрежную скалу; низкие грозовые облака покрывали небо, а по бушующим волнам, освещенная закатными лучами, неслась маленькая шхуна, сильно накренившись, так, что вся ее палуба была открыта*

взгляду. Это было красиво, а красота неодолимо влекла его. Он забыл о своей неуклюжей походке и подошел к картине вплотную. Красоты как не бывало. Он с недоумением взирал на то, что теперь казалось грубой мазней». Оптика «картины с фокусом» – одна из немногих деталей романа, перенесенная Марчелло в фильм. Меньше повезло английскому поэту Суинберну. Видимо, для наглядности финальной деградации Мартина Идена в патлатого, гнилозубого декадента режиссер заменил Алджернона Суинберна в роли важнейшего поэтического агента влияния и понимания красоты юного Идена на имя-символ Шарля Бодлера.

Главный художественный конфликт фильма проходит между склеенной с лицами актеров, с интерьерами постановочных сцен идеологией и зыбкой текстурой кинообраза, явленной в зернистой,

«Мартин Иден»

вирированной материи хроникальных кадров и реконструкций под хронику. Традиционные постановочные эпизоды с участием актеров и диалогами выглядят тяжеловеснее рядом с деликатным рукоделием кинохроники и стилизации под документ, с подрагивающим воздухом старинных кадров, которые теперь кажутся даже более вымыслом, чем литературный первоисточник, становятся метафорой. Вдобавок Марчелло смешивает исторические и кинематографические источники, и кадры из фильма Киры Муратовой «Познавая белый свет» действуют у него заодно с архивными фрагментами. Изображения от Муратовой, тоже «не знающей бега времени», словно легитимизируют документальные кадры в качестве поэтического образа и на сей раз главного рабочего элемента магического фонаря, laterna magica. У Марчелло мы видим, как хроникальные изображения становятся художественным образом. Архивные материалы, редкий случай, выполняют не комплиментарную функцию, не обслуживают или

дополняют игровой материал. Они и есть поэзия. В 1975 году Андрей Тарковский сопровождает вставки хроникальных кадров гражданской войны в Испании, Великой Отечественной, запуска стратостата в «Зеркале» стихами Арсения Тарковского, насыщая реализм факта «прибавочной стоимостью» поэзии. В 2019 году Анне Цирлиной требуется подвергнуть любительские пленки и кадры новосибирской кинохроники в экспериментальном «Горизонте» легкому смещению, превращая «кино без камеры» в поле поэтических фигур, месторождение драгоценных самоцветов.

У Марчелло граница между пластикой фикшна и дока стерта, как стерты в фильме границы между десятилетиями XX века. Документальные фрагменты на самом деле немногочисленные (а кажется, что они преобладают), приводят в движение воздух фильма, дают объем его несложной драматургии и сложность его заурядно надуманному конфликту между миром и книгой, идеей и плотью. Именно они создают поток жизни Мартина Идена, они – его песни моря, его синие сны, память, мечты, его поэзия, написанные им книги. Запечатленная неведомыми кинематографическими операторами la poverta verita, бедная правда портовой жизни впитана письмом Мартина Идена. Их энергия делает его художником, толкает дальше, должно же, в самом деле, быть какое-то «дальше», кроме клише, окрашенных в социалистические или либертарианские тона, кроме коммунистического общака и сверхчеловеческого одиночества, кроме больных, полудохлых дихотомий XX века, подцепленных, как дурные болезни, от его не менее железных предшественников. Со светлым «дальше» в фильме, как и в романе, как и во всем XX веке, не заладится.

Марчелло отправляет зрителя в мир неопределенности и посттемпоральности, где все существует одновременно, в мир поэзии реальных вещей. В качестве проводника на этот раз не историческая личность, как режиссер-документалист и открыватель «дистанционного монтажа» Артавазд Пелешян в документальном эссе Марчелло «Молчание Пелешяна» (2011), но литературный герой. Для него режиссер создает новый мир, отчасти вызывая его из инобытия киноархива.

Архивные пленки, задействованные у Марчелло на равных правах с игровым нарративом, ставят вопрос о наследии кинообразов. Фуко говорил, что архив не есть нечто заранее существующее, но то, что создается, и «археология знания» Фуко применима к кинопоэтике. В постмодерном, посттемпоральном мире то, что мы называем наследием, ждет в своей глубине и тайне новых образов, позволяя им состояться. Наследие актуализирует обращенное к нему, не наоборот. Ницше, хорошо изученный Мартином Иденом, предостерегал от представлений о настоящем из ностальгии о прошлом. Прошлое в кино Пьетро Марчелло подвергнуто семантической амнезии, когда культурные коды, позволяющие расшифровать и прочесть те или иные исторические периоды, ритуалы, коммунистические или фашистские мифы, утрачены. И то, что было сообщением, свидетельством, превращается

в таинственные знаки, в глоссолалию, в орнамент клинописи, которую восприятие распознает как эстетический факт. С документальными кадрами в «Мартине Идене» происходит примерно та же десемантизация. Использование found footage не обогащает вымышленную вселенную, они и есть поэтика фильма, его воображение и подсознание.

Незадолго до финала Мартина Идена, чья жизненная энергия иссякла, называют Обломовым. И когда тот уходит в закат над морем, погружаясь в багряные волны, кажется, с ним отправляются на дно не только нездоровые Бодлеровы цветы зла, но и призрачная русская атлантида, жить которой в 1909 году оставалось меньше десятилетия. Веселые социалисты скинут с корабля современности все, что посчитают дегенеративным и декадентским, красоту, неподвластную кинохронике, требующую кустарных авторских усилий, стилизации, реконструкции, игры, Киру Муратову, Артавазда Пелешяна, Олега Каравайчука, чья музыка звучит в фильме, Владимира Маяковского, «поэта, идущего через горы времени». И это горы Сизифа. Фильм как будто невесомый памятник этой культуре, на обломках которой коротко расцвели итальянский футуризм и русский авангард. Маяковский, которого отчасти напоминает исполнитель главной роли Лука Маринелли, и Давид Бурлюк писали по мотивам «Мартина Идена» сценарий несохранившегося фильма «Не для денег родившийся» в постановке Никандра Туркина. «Ты, Володя, вылитый Мартин Иден», – говорил Бурлюк автору «Мистерии буфф». «Мартин Иден», вернувшись на родину Маринетти и футуризма, впитал эту цирковую мистериальную эклектику разнородных элементов, смешение лирики и фарса, политической риторики и философии ценностей, гносеологической гнусности и эротической чувственности, документа и вымысла. Ласковая пощечина, отвешенная в этом фильме нормальной континуальности, ощутимо радикальнее игр контемпорари-арта. Как вспоминал Виктор Шкловский, «кино Маяковский любил хроникальное, но организованно-хроникальное, и сюжетное». Скорее всего, ему бы понравился новый «Мартин Иден». ◆

Пьетро Марчелло:

«ЧЕЛОВЕК – ИМЕННО ЧТО ОСТРОВ»

Беседу ведет Зинаида Пронченко

Зинаида Пронченко. Почему «Мартин Иден»? Не знаю, читают ли Джека Лондона до сих пор в Европе, но в России, как мне кажется, его начинают постепенно забывать.

Пьетро Марчелло. Да, в Италии это тоже, прямо скажем, не самый популярный писатель, даже у юношества, хотя когда я рос, дело обстояло наоборот. «Мартин Иден» ценен для меня в первую очередь тем, что это история самоучки, автодидакта. То есть это моя история, личный фактор сыграл свою роль. Но вообще тема просвещения как важнейшего инструмента в социальной политике всегда меня интересовала. А у Джека Лондона показано не только благо образования, но и зло. Ведь Мартин Иден предаст свои корни, свое прошлое, свою идентичность и, наконец, свой класс, именно прочитав Суинберна. Впрочем, в фильме я заменил Суинберна на Бодлера. Это, конечно, совершенно разные фигуры, значимость «Цветов зла» для мировой культуры не в пример выше «Книги начал», но, в конце концов, оба были теми еще декадентами.

Зинаида Пронченко. О предательстве Мартина Идена хотелось бы поговорить подробнее. В этом году на фестивале в Венеции «классовая борьба», так сказать, очевидный тренд, просочившийся даже на заповедную территорию комиксов. Я имею в виду, конечно же, «Джокера» Тодда Филлипса. Насколько тема противостояния классов была важна для вас в работе над фильмом?

Пьетро Марчелло. Знаете, к идеологическим аспектам романа Джека Лондона я отнесся… постольку-поскольку. Экзистенциализм, пожалуй, единственный из измов XX века, что волнует меня как сумма взглядов и в 2019 году. Классовая борьба в версии Джека Лондона осталась в прошлом веке, нынче любая борьба – гибридная. Повсеместное поражение левых и, надеюсь,

Пьетро Марчелло

временный триумф ультраправых – тому доказательство. Поэтому экзистенциализм – лучшая отмычка к отчаянию и страхам нашего времени, а не коммунизм или капитализм или их кровосмесительное дитя – либерализм.

Зинаида Пронченко. Верите ли вы в принципе в возможность социальной справедливости?

Пьетро Марчелло. Нет. Это как верить в счастье или любовь. Ни то ни другое не является объективной данностью – всё лишь мираж. Социальная справедливость предполагает, что человеческое многообразие – главное чудо и таинство – должно быть приведено к общему знаменателю, пусть и исходя из благих намерений. Человечество – взрослое, а взрослым верить в то, что они изменятся и все исправят, более чем наивно. Ну это как я все время себе обещаю, что брошу курить с понедельника.

Зинаида Пронченко. В вашем фильме очень много цитат из советского кинематографа – из «Объяснения в любви» Ильи Авербаха, в кинотеатре Мартин с невестой смотрят «Познавая белый свет» Киры Муратовой… Почему именно Россия?

Пьетро Марчелло. Я обожаю советский кинематограф его новой волны 1960-х – особенно Хуциева, очень люблю Ромма, но и многие фильмы 1970-х годов входят в мой личный пантеон. С Россией у меня прочная внутренняя связь, я изучал русский, ваша культура мне в чем-то ближе родной. Приняв решение перенести действие фильма в Италию и раздвинуть временны**ы**е рамки, я автоматически выписал себе индульгенцию на любую поэтическую эксцентрику, которая, как мне кажется, уплотняет ткань картины. Мне очень было важно, чтобы контакт зрителя с моим фильмом был чуть ли не тактильным. Чтобы этот воздух, которым дышит Мартин, можно было бы потрогать. Мастера советского кино тут мне в помощь. Кстати, хочу официально признаться

в любви к еще одному автору – Василию Шукшину. На фестивале показывают его «Калину красную». Без всяких сомнений это лучший фильм Мостры.

Зинаида Пронченко. Вы упорно снимаете на пленку, почему? «Цифра» вас не устраивает эстетически? Или, может, вы принципиально против любых примет прогресса?

Пьетро Марчелло. Ничего я не против. Как можно быть против времени? Но пленка – важный для меня носитель потому, что я искренне считаю кинорежиссера ремесленником, а не художником. Не уверен, что смогу внятно объяснить. Это, наверное, связано с концепцией Автора, появившейся тоже в XX веке. Я – ремесленник в том же смысле, в каком ремесленниками были многие живописцы Возрождения. Много разных факторов, в том числе философского характера, заставляют меня ощущать себя именно «производителем», а не «создателем», но главная причина – экономическая. Снимая в долг и зарабатывая на кино, режиссер становится частью индустриальной системы, одним из ее акторов. Вот в СССР режиссерам не надо было думать о деньгах, только о цензуре, и, как ни странно, это приближало их к чистому искусству. Но вернемся к пленке. Ремесленнику пристало работать руками с *материалом*. Пленка – как глина или темпера. Работая с пленкой, я чувствую себя наконец-то на своем месте.

Зинаида Пронченко. Вы говорили, что Мартин Иден предал свой социальный класс. Поэтому он погибает? Джек Лондон осуждал в своем романе индивидуализм, но разве настоящий художник может не быть индивидуалистом?

Пьетро Марчелло. Конечно, не может. Человек – именно что остров, человек всегда сам по себе. Под индивидуализмом я скорее в случае Мартина Идена понимаю цинизм, который всегда следствие душевного разлада, разочарования и экзистенциальной паники. Мартин Иден для меня – сталкер, путник, который понял: все пути ведут в никуда, надежды нет. Можно быть индивидуалистом и верить в какие-то идеалы, пусть и сугубо личного свойства. Но Мартин Иден не верит ни во что, поэтому его выбор – смерть. И в этом тоже нет прям уж такой большой трагедии. Проблема самоубийства не проблема вовсе, ну если не бояться настоящей свободы, конечно. ◆

Алиса Таежная

ИСТОРИИ СЕМЬИ БАРБЕР (НОВОЕ И ИЗБРАННОЕ)

«Брачная история»
Marriage Story
Автор сценария, режиссер
Ноа Баумбак
Оператор Робби Райан
Художник Джейд Хили
Композитор Рэнди Ньюман
В ролях: Мерритт Уивер, Скарлетт Йоханссон, Адам Драйвер, Лора Дерн, Альберт Джонс, Марк О'Брайэн, Рэй Лиотта, Уоллес Шоун, Алан Алда, Кайл Борнхаймер и другие
Heyday Films, NetFlix
США
2019

Свой самый прославленный фильм Ноа Баумбак снял про развод родителей, позвал их на премьеру, и они расплакались после сеанса. «Кальмар и кит» (2005), одна из лучших семейных драм, – взгляд на развод родителей глазами двух мальчиков в пубертате. Один из них – достаточно взрослый, чтобы понять, что копирует родителей. Другой делает это неосознанно, но уже сходит с ума. Их родители не договорились, что все ужасное, что происходит между ними, должно остаться внутри пары, да и может ли? Начитанные, сложные и чуткие к культуре люди, они теряют лицо, когда начинают соревноваться за победу в расставании. Один должен обязательно выйти в лидеры, другой – уползти со сломанным хребтом.

Первая сцена «Кальмара и кита» невероятно точна в описании точки невозврата разрушительных отношений. Двое на двое с сыновьями отец и мать играют в теннис. Отец знает, где слабые места матери, и видит, как она переживает из-за проигрыша. Он бьет ракеткой так рьяно, чтобы наверняка вести в счете. Он знает, куда она не добежит и какой мяч не осилит. Он не на чемпионате, но все равно делает то, что делает, укрепляясь в сильной позиции, и не может остановиться. Обратно с игры все едут взвинченные и расстроенные, про случившееся никто не упоминает: проглатывают. В интеллектуальной семье бруклинского района Парк-Слоуп могут говорить о главных американских романах, но не о моменте, когда особенно сильно ощущается предательство любимого человека. У этой семьи нет языка, чтобы без нападения озвучить личную боль.

Герои «Брачной истории», последнего фильма Ноа Баумбака, который он снимает через четырнадцать лет после «Кальмара и кита», не такие. Они искренне хотят

все починить, а если не починить, то хотя бы разойтись людьми, не опускаясь до мерзких уловок. Николь и Чарли Барбер тоже из Бруклина и тоже занимаются творческой работой, но хронологически они – как будто дети родителей из «Кальмара и кита» (там действие происходит в 1986-м, в «Брачной истории» – тридцать лет спустя, в наши дни), которые выучили родительские уроки и умом понимают, что выиграть расставание – самый безрадостный результат долгого брака по любви.

Как шутил американский комик Луи Си Кей, «брак без детей – это вы просто на свидания ходите». Расставание было бы очень легким, если бы Барберов не связывал любимый общий ребенок – еще далеко не тинейджер. Поколения сменились, и родительские роли изменились вслед за ними. Отец в «Кальмаре и ките» – типичный отсутствующий

«Брачная история», режиссер Ноа Баумбак

папа, занятый большими делами, пока мать воспитывала детей и брала на себя всю домашнюю рутину. У нее тоже были писательские амбиции и творческая работа, но забота о семье не позволяла поставить эго на первый план. Для большинства в окружении она жена важного человека, его приложение. Когда дети подрастут, ей впервые захочется сделать рывок (очень успешный), и самолюбие мужа будет задето: ее книгу будут обсуждать, про его писательский кризис – сплетничать. «Кальмар и кит» – метафора отсутствующего отца: пока папа карабкался на вершины, именно мама придумывала, чем заняться детям, и привела старшего сына в Музей натуральной истории с огромными фигурами кальмара и кита, висящими под куполом. Мама тут же, в музее. Папа, где же ты?

Воспоминания сына Генри в «Брачной истории» будут другими. Папа и мама любят его одинаково, никто не перебрасывает ребенка на другого, и отец живет с ним в будни, а не по выходным. «Брачную

историю» от иконического «Крамера против Крамера» (сравнение напрашивается само собой, семью даже зовут похоже – Барберы) отличает как раз то, что Генри не становится внезапным сюрпризом для отца, который годами не видел его в упор. Барберы любят и знают своего сына, они прекрасно чувствуют, что нет ничего страшнее, чем заставить его выбирать, кого он больше любит – папу или маму. Но, несмотря на рациональное понимание справедливости, желание жить свою, а не общую жизнь пересилит многолетнюю привязанность. Это коварное желание нельзя ни предсказать, ни остановить: оно принесет новые надежды и заставит сбросить старую чешую. Никогда не ясно, почему ты вдруг почувствуешь себя так и не услышанным тем, с кем живешь столько лет. Деликатность, с которой Барберы общаются каж-

«Брачная история»

дый со своим окружением, как будто отключится в них, когда они будут говорить друг с другом.

Барберы – необычная нью-йоркская семья, те ньюйоркцы, с кем мечтают познакомиться неньюйоркцы, чтобы ощутить пульс города. Он – независимый режиссер, заслуживший репутацию художника своей принципиальностью, – теперь планирует первую постановку на Бродвее. Она – когда-то восходящая актриса, из-за нехватки предложений нашедшая себя в его постановках: роли в независимом театре все же не национальный кинопрокат. В их истории нет мифа о Пигмалионе, но как будто бы каждый живет в страхе, словно этот миф есть. Уезжая, Николь берет сына на лето домой в Калифорнию и чувствует себя внезапно как дома: спокойной, уместной, воодушевленной новым рабочим предложением. Чарли захлебывается работой в Нью-Йорке. Как только семья распускается по побережьям, начинается «Кальмар и кит». Все радикальные точки зрения, задавленные

обиды и многолетние противоречия становятся неразрешимыми: настолько, что муж и жена готовы пустить себя и семью по миру, чтобы выиграть на шумном судебном разбирательстве.

Адам Драйвер и Скарлетт Йоханссон играют неидеальную кэжуал-пару, которую так часто можно встретить в жизни: он – сама нью-йоркская озабоченность, она – сама лос-анджелесская мягкость. Про такие пары принято говорить, что они «отлично дополняют друг друга», когда любовь кажется не свежей страстью, а выработанным годами союзничеством. Между образами Николь и Чарли нет телесного и интонационного сходства, а есть приметы многолетнего движения навстречу: они не подражают друг другу, а привыкли просто находиться рядом на подхвате. Так общаются равные, но не страстные, вербальные, а не тактильные. Собирая для терапевта домашнее задание – описать перед разводом черты, которые каждый любит в другом, – они раскрываются как рассказчики: брачная история для каждого из них – это в первую очередь сюжет, подробный рассказ от первого лица, на который способны люди, постоянно осмысляющие любой свой опыт.

«Брачная история»

Заманчиво поспекулировать, что, мол, «Брачная история» вдохновлена разводом самого Баумбака с актрисой Дженнифер Джейсон Ли. Тогда Ноа Баумбак начал роман и новую брачную историю с актрисой и сосценаристкой своих фильмов Гретой Гервиг. Эмпауэрмент Гервиг – ее сценарии для «Милой Фрэнсис» («Фрэнсис Ха»), «Госпожи Америка» и режиссура «Леди Бёрд» – просочился в сценарий «Брачной истории» режиссера, который и так всегда выступал за паритет в отношениях. Уже не в первый раз, но впервые в виде пространного монолога Баумбак дает слово жене, уставшей от длительных отношений, где она не реализовалась; она раздосадована мужем

и тем, что ей все это время надо объяснять ему то, что не надо объяснять. Он должен был угадать ее желания? А близкие люди вообще должны угадывать?

Озвученность – один из главных мотивов современного американского кино (в отличие от неозвученности, свойственной предыдущему поколению американских независимых – от Кассаветеса до Джармуша) – получает в «Брачной истории» тело конкретного человека: женщины, которая задвигала себя не потому, что ее унижали и давили, и не потому, что она сама виновата, а просто потому, что не существует предела гибкости, когда сама жизнь гнет вашу пару во все стороны и хочется подстраховать партнера. Либертарианские уловки про личный выбор всегда можно разложить на составляющие: именно это делает прыткая адвокатша Николь, когда эскалирует конфликт для более крупного судебного иска. Но как можно объяснить личным выбором простые действия ради любви? Ты долго думаешь, прежде чем подать руку сыну, когда он учится ходить? Ты долго выстраиваешь голос, читающий сказки ребенку на ночь? А часто выбираешь, положить ли голову на плечо любимому человеку в конце трудного дня? Принимать лучшие качества другого как должное – это дурной выбор, вредная привычка или закон длительных отношений?

Баумбак все озвучивает, но ничего не объясняет. В «Брачной истории» нет той самой игры в теннис, после которой зияет необратимость. Здесь не будет фигур кальмара и кита, висящих под потолком Музея натуральной истории, как не будет одного спасительного родителя, которого годами так изощренно топтал равнодушный другой. Правда, по известной американской поговорке, Николь и Чарли, скорее всего, все равно придется сброситься на терапевта для сына – ему будет что рассказать на кушетке. Например, о том, что папа и мама так сильно любили его, что он слишком много времени провел в дороге между Калифорнией и Нью-Йорком, чтобы по очереди обнять обоих. ◆

Юлия Гулян

ЭМАНСИПЕ

«Эма»
Ema
Авторы сценария Гильермо Кальдерон, Алехандро Морено
Режиссер Пабло Ларраин
Оператор Серхио Армстронг
Художник Эстефания Ларраин
Композитор Николас Джаар
В ролях: Сантьяго Кабрера, Гаэль Гарсиа Берналь, Мариана Ди Хироламо, Хосефина Фьебелькорн, Хианнина Фруттеро, Каталина Сааведра, Эдуардо Паксеко, Мариана Лойола, Антония Хьесен, Паола Хианнини, Сусана Идальго и другие
FABULA
Чили
2019

Эма (Мариана Ди Хироламо) и ее муж Гастон (Гаэль Гарсиа Берналь) говорят друг другу гадости: он – импотент, она – никудышная мать, оба не справились с приемным сыном, которого на момент начала событий уже забрала другая семья. Пусть мальчик и правда запер кошку в морозильнике, а потом поджег сестру Эмы – так ведь Эма и сама не прочь что-нибудь спалить своим портативным огнеметом. Пылающим светофором фильм и открывается.

Не в силах смириться со случившимся, Эма начинает играть с огнем и во всех переносных смыслах: предпочтя реггетон танцу контемпорари, она уходит из труппы, которой руководит Гастон, и пускается в сексуально-танцевальную одиссею, которая чудесным образом вернет молодой женщине не только свободу, но и потерянного сына.

Танцы в кино часто созвучны точкам разрыва – недаром мюзиклы появлялись в эпохи кризисные, а сюжетно танцы предшествовали катастрофе: танцовщицы кабаре предвосхищали приход Гитлера в «Кабаре» Боба Фосса и возвращение Пиночета во «Вскрытии» самого Ларраина. Но танцевальные шоу-стопперы в «Эме»[1] не работают по принципу мюзикла – они едва ли продвигают сюжет, не проясняют внутреннего состояния героев. Скорее сближают телесное и духовное, или физическое и метафизическое. В то время как Гастон – казалось бы, хореограф контемпорари-танца, наследника модерна, – пытается упорядочить труппу и вразумить жену, Эма с верными подругами бежит на улицы Вальпараисо, но не для того, чтобы завладеть вниманием случайных зрителей – за все время многочисленных танцев девушкам не попадется ни один прохожий, – а чтобы захватить сам город, присвоить его себе вопреки отжившим свой век представлениям о нормальности, морали и этике.

1. В российском прокате: «Эма: Танец страсти». – *Прим. ред.*

«Эма», режиссер Пабло Ларраин

Холмистый и яркий портовый Вальпараисо – либеральная столица Чили, пристанище панков и анархистов. Здесь искал спасения Пабло Неруда, герой недавнего фильма Ларраина, сюда сбегал из психбольницы композитор его же «Бегства» (Fuga). Вальпараисо славится своими граффити, порой искусными и сложными, а порой обычными автографами. Граффитчиками, как известно, движет желание оставить свой след. Эма делает то же самое, только вместо баллончиков с краской у нее в ранце огнесмесь. Она поджигает любые воспламеняющиеся объекты, а потом танцует на пустынных улицах. Так она справляется с немыслимым.

Во всех предыдущих фильмах – от трилогии об эпохе Пиночета («Тони Манеро», «Вскрытие», «Нет») до «Клуба» и «Джеки» – Ларраин оглядывался назад, задаваясь, в общем-то, одним и тем же вопросом: «Как же мы до такого докатились?» В «Эме» этот же вопрос он задает, всматриваясь в удивительное настоящее, которому сам принадлежит лишь условно. Ларраин сам себя и всех, кто делал «Эму», за исключением молодых артистов, называет последним поколением XX века, которому остается лишь дивиться новой парадигме.

К этому же поколению относится и герой Берналя. Не случайно он на двенадцать лет старше своей жены. Двенадцать лет – это шаг поколения. Гастон – агент текстоцентричной, склонной к иерархии эпохи – от искусства до организации быта. А все, против чего бунтует Эма, – структуры подавления, упорядочивания: институт опеки, школа, где она преподает, даже театр Гастона. Вынося танец, равно как и огнемет, на улицу, Эма как умеет упраздняет закостенелую иерархию. Однако сила ее бунта не столько в ее неповиновении патриархату или капитализму и не столько в сестринстве, хоть она и появляется в половине сцен в окружении танцующих подруг, а в уверенности, что из каждого

«Эма»

устаревшего правила может отыскаться лазейка. Эма находит точки уязвимости в любой бюрократической инстанции, обращая свою слабость в силу, буквально соблазняя всех на своем пути – от директора школы или пожарного до его жены-юриста.

«Будь как ящерица, которой оторвали хвост», – будут советовать Эме. Проблема в том, что хвост даже у ящерицы отрастает не мгновенно, а поначалу бедняга и вовсе бьется в истерике, теряет ориентацию, совершая безумные хаотичные движения. Такие движения совершает и Эма, причем не только в танце, – вся ее жизнь завихряется будто в бессмысленной пляске. Но только поначалу может показаться, что все ее поджоги, самосаботажи, оргии – истеричные метания из одной крайности в другую. В отличие от рассудительного до смерти Гастона, движимая желанием вернуть сына любой ценой, Эма продумывает на несколько «восьмерок» вперед, меняя жанр повествования так же неожиданно, как в каком-нибудь показательном выступлении по спортивным танцам.

Танцевальная драма и правда неожиданно (настолько, что даже актерам выдавали разбивки по сценам лишь за день до съемок) разрешается по-латиноамерикански мелодраматичным финалом. Но в этой неуместной слащавости, в совпадениях, которые в ином случае назвали бы костылями несовершенной драматургии, обнаруживаются и смелость, и современность – что плохого в клише, если они удивляют? Как в клипе, совмещающем в себе и сентиментальность, и резкие перебивки-интерлюдии, и агрессивные танцы в случайных, но крайне выразительных локациях, ощущение современности в «Эме» создается именно в этом несовершенном, бесстыдном стыке несовместимого.

Ларраин всегда подбирал средства кино под стать изображаемой эпохе. В «Нет» о создании рекламной кампании, которая спасла

чилийцев от еще одного срока Пиночета, режиссер был настолько заворожен рекламными роликами конца 1980-х, что и весь фильм снял на видео и в тех же приглушенных цветах выцветшей радуги – так переходы от экранов телевизоров чилийцев к штабу противников диктатуры происходили максимально безболезненно. Мертвецки-серое «Вскрытие» о военном перевороте 1973-го снимали на 16-*мм* пленку; для жутковатого «Клуба», рассказанного будто через мутное стекло, подобрали анаморфотный объектив ЛОМО. Для «Эмы» автор вместе со своим бессменным оператором Серхио Армстронгом собирает самую что ни на есть современную палитру: неон, леопардовые принты, ретрофутуризм и дерганый, пульсирующий монтаж реггитон-клипов.

Не то чтобы Ларраин был фанатом реггетона, но еще на этапе девелопмента он обратился к композитору Николасу Джаару с предложением написать саундтрек к фильму, и тот показал на Spotify топ самых популярных песен в Чили: все десять оказались в жанре реггетона – латиноамериканского хип-хопа, который часто критиковали за мизогинию, постоянные отсылки к сексу и насилию. Будучи режиссером крайне чутким к достоверной фактуре, Ларраин буквально был вынужден построить фильм вокруг этого чувственного, контактного, подчас агрессивного танца. А Джаар впервые в жизни написал музыку в этом жанре. Американец чилийского происхождения, он уже создавал саундтрек для «Дипана» Одиара, а для «Цвета граната» Параджанова написал альтернативный саундтрек.

Сейчас Джаар вместе с танцовщицей Стефани Ханаиной составляет импровизационный дуэт ¡MIÉRCOLES! и руководит исследованием Shock Forest Group: 13 человек – музыканты и кодеры, урбанисты и лингвисты, инженеры и картографы работают над «инструментом резонанса», который, будучи помещенным в тот или иной контекст, анализирует данные и выдает определенный звук, а иногда крик. Это реакция на не всегда очевидный уровень агрессии или насилия, с которым механизм призван коммуницировать посредством звука, света, движения. Похоже, Ларраин нашел свой ответ на такую научную задачу. Это неутешная мать и танцовщица реггетона с зачесанными назад платиновыми волосами и в кроп-топах разной степени дерзости – то ли Леди Гага, то ли Тилда Суинтон, – которая то воспламеняет, то нейтрализует наэлектризованную среду. Возможно, это самая адекватная реакция на скрытый или вполне видимый уровень агрессии современной среды. ◆

Андрей Плахов

ПРАВДА О КАТРИН

«Правда»
La vérité
Авторы сценария Хирокадзу Корээда, Леа Ле Димна
Режиссер Хирокадзу Корээда
Оператор Эрик Готье
Художник Ритон Дюпир-Клеман
Композитор Алексей Айги
В ролях: Катрин Денёв, Жюльет Бинош, Итан Хоук, Клементин Гренье, Манон Клавель, Кристиан Краеи, Рогер Ван Хол, Людивин Санье, Лоран Капеллуто, Жаки Берруайе и другие
3B Productions, Bun-Buku, Canal+, Centre National de la Cinématographie (CNC), Ciné, Cinécap 2, Cinémage 13, Cofinova 15, France 3 Cinéma, France Télévisions, Garidi Films, Indéfilms 7, Le Pacte, MI Movies, Procirep, Région Ile-de-France, Wild Bunch
Франция – Япония
2019

Фильм «Правда», показанный на открытии и внешне выглядящий почти мейнстримовским, оказался самым необычным в программе венецианского конкурса. Странным смотрится сочетание в одной упряжке режиссера Хирокадзу Корээды и актрисы Катрин Денёв. До поры до времени считавшийся маргинальным, а теперь общепризнанный японский талант, мастер изящных метафизических конструкций и немного сентиментальных семейных драм и французская гранд-дама, с юности известная провокативностью ролей, вплоть до риска разрушить свой имидж, однако, как и все большие звезды, все равно попавшая в его плен. Две фигуры, чрезвычайно авторитетные в мире кино, все же принадлежат совершенно разным галактикам, так что их альянс выглядит довольно загадочным.

Перед этой загадкой совсем растерялись отечественные кинокритики. Один уличил Корээду в том, что тот монетизирует «Золотую пальмовую ветвь», присужденную ему на предпоследнем Каннском фестивале. Что до этой победы, он никогда бы не получил в свое распоряжение такого ранга кастинг: помимо Денёв в картине заняты Жюльет Бинош и Итан Хоук. Меж тем проект «Правды» активно разрабатывался задолго до каннской награды «Магазинным воришкам». Еще в 2002 году Корээда написал пьесу, положенную в основу сценария, в 2004-м обсуждал идею совместного фильма с Бинош, три года назад сделал творческое предложение Денёв, и только Хоук появился в этом проекте уже после «Золотой пальмы».

Фильм анонсировался под названием «Правда о Катрин» – и это проливает дополнительный свет на ситуацию. Героиню в итоге все же переименовали в Фабьен, и все равно личный характер роли

«Правда», режиссер Хирокадзу Корээда

очевиден – при том, что вокруг хватает вымысла. Денёв – одна из самых умных актрис, умеющих выстраивать свою карьеру. Когда-то она послала письмо Луису Бунюэлю и убедила снять ее в «Тристане»; спустя годы таким же образом получила роль у Ларса фон Триера в «Танцующей в темноте». У нас нет доказательных фактов, но резонно предположить, что и в данном случае без ее инициативы дело не обошлось, но интерес все равно был взаимным. Позднее Корээда назвал свой фильм Love letter to Catherine Deneuve. Прецеденты такого рода уже случались с азиатскими авторами: Хон Сан Су и Брийянте Мендоса снимали Изабель Юппер, а Аббас Киаростами – Жюльет Бинош. И все же это особый случай, когда почти невозможно отделить актрису от персонажа и стопроцентно установить авторство тех или иных решений.

Сюжет «Правды» сфокусирован на отношениях матери – суперзвезды французского кино (Денёв) – и ее не столь успешной дочери-сценаристки (Бинош), живущей за океаном с американским мужем, второразрядным актером, склонным злоупотреблять алкоголем (Хоук). Первый зарубежный фильм Корээды, целиком снятый в Париже, активирует мифологию не только французского, но и шведского, испанского, американского кино. Неизбежно всплывают и Бергман с его «Осенней сонатой», и «Всё о Еве», и «Сансет Бульвар» – классические фильмы об актрисах в кризисе или на закате карьеры. Как и постмодернистские вариации на тему «всё о моей матери» – прежде всего «Высокие каблуки» Альмодовара.

Но в первую очередь фильм оперирует артистическим мифом, связанным с личностью и биографией самой Денёв. Когда она говорит от имени своей героини, что ее уже было собрался снимать Хичкок и у них состоялась встреча на эту тему, но король ужасов вскоре умер,

«Правда»

это правда: Денёв едва не вошла в число хичкоковских блондинок. В другом эпизоде Фабьен замечает, что у многих больших звезд – Мишель Морган, Даниель Дарьё, Симоны Синьоре, Греты Гарбо – имя и фамилия начинались с одной и той же буквы. Как только собеседник пытается поддакнуть примером Брижит Бардо, Фабьен делает скептическую гримасу. Все знают, что Бардо и Денёв соперничали и на экране, и в жизни, обе будучи «созданиями» режиссера Роже Вадима, а Бардо играла в фильме Клузо, который тоже носил название La vérité – однако переведенное на русский не как «Правда», а как «Истина».

В картине Корээды затронута еще одна деликатная, даже рискованная тема. В жизни главной героини была другая соперница-актриса. Талантливая и уязвимая, она сошла с дистанции и погибла, потому что Фабьен оказалась сильнее. И хитрее: она переспала с режиссером, и тот предпочел ее Саре, дав возможность Фабьен сыграть свою коронную роль. Это актуальный комментарий к теме, которая сегодня муссируется в связи с демаршами голливудских и европейских актрис, ставших (или якобы ставших) жертвами продюсеров или режиссеров, злоупотребивших мужской и социальной властью. Как известно, Катрин Денёв сдержанно относится к новейшим феминистским инициативам, а фильм Корээды комментирует эту тему с явным ироническим акцентом.

Риск, однако, не столько в этом, а в том, что данная коллизия невольно ассоциируется с реальными соперницами Катрин Денёв – Жанной Моро и Роми Шнайдер. Первая, как и Сара, обладала хриплым голосом, вторая трагически ушла из жизни. Но еще больше вспоминается сестра Денёв (настоящая фамилия – Дорлеак) Франсуаза, погибшая на самом взлете в возрасте двадцати пяти лет. На самом деле отношения сестер не были отравлены тенью ревности: они легко делили успех

и восхищались друг другом. При том, что их фильмы – «Отвращение» и «Тупик», «Шербурские зонтики» и «Нежная кожа» – соперничали на фестивалях и в оценках критики. В Каннах в 1964-м прямое столкновение двух последних картин и исполнительниц обозначило кризис «новой волны», переоценку ее ценностей. В этой обновленной системе ценностей оказывается более актуальна Катрин Денёв с ее классическим «монолитным» типом, чем Франсуаза Дорлеак с ее нервной изменчивостью.

Франсуа Трюффо, переживший с Франсуазой краткий роман, пророчил ей большое будущее и обещал снимать каждые шесть лет, в шутку назначив ей свидания в 1970, 1976 и 1982 году. Франсуаза погибнет в автокатастрофе в 1967-м. Вместо нее на свидания к Трюффо придет другая мадемуазель Дорлеак – Катрин Денёв. Придет в почти назначенные часы. Она сыграет у Трюффо в фильмах «Сирена “Миссисипи”» (1969) и «Последнее метро» (1980). Катрин унаследовала роли и поклонников погибшей, но трагедия наложила тень горечи на совместные фильмы Денёв и Трюффо и даже на их роман, который завязался вскоре после смерти Франсуазы и кончился болезненным разрывом.

Удивительно не то, что «Правда» частично воспроизводит реальные и легендарные ситуации. Удивительно, как они в фильме интерпретируются. Возникает эффект двойной оптики: одна идет от чисто французской традиции, другая – от трансформированной японской.

Если бы оптика была только французской, в лучшем случае появилась бы язвительная комедия в духе Франсуа Озона, который бравурно обыграл мифологию национальных актрис в «8 женщинах». Или что-нибудь вроде «Рядом с раем» Тони Маршалл – мелодрамы с синефильским уклоном, или, по выражению критика Алексея Васильева, «эссе об образе Катрин Денёв и ее месте в мировом кино».

И в «Правде» Денёв с остраняющим чувством юмора переиначивает, даже опрокидывает собственный миф. Конечно, ее героиня, как и положено диве, эгоистка и «сука» (едва увидев ее, малолетняя внучка тут же начинает подозревать, что ее бабка – ведьма). Однако ничего инфернального. Корээда здесь никак не подтверждает свою склонность к легкому мистицизму, а Денёв делает все, чтобы представить свою героиню максимально земной, без романтического флёра и ореола холодной загадочности. Она ни в чем себе не отказывает: ходит в «пошлом» леопардовом манто, не скрывает ни подтяжек, ни дефектов чересчур грузной фигуры, готова пофлиртовать с зятем и больше всего любит посидеть в одиночестве в соседнем китайском ресторане. Она может быть смешной, но ни разу не жалкой, а неугасающий блеск ее прекрасных, иногда гневных и насмешливых глаз ставит на место любого журналиста, поклонника или прихлебателя. Фабьен по-прежнему царит и на съемках очередного фильма – судя по всему, сомнительной «космической» мелодрамы, где тоже фигурируют мать и дочь, а бегство в космос становится рецептом от старости и смерти.

У королевы свита как на подбор. Итан Хоук вносит в пресноватый мир околокиношной французской тусовки жовиальную американскую ноту. Жюльет Бинош, слегка стилизованная под Кьяру Мастроянни (дочь Денёв), тактично держится в тени. Ее героиня Люмир живет с чувством недолюбленности, ревности и обиды на эгоистичную мать – неисправимую лицедейку, продолжающую злостно и азартно играть в жизни, как на съемочной площадке. Эмоции вырываются на поверхность, когда из печати выходит книга мемуаров Фабьен под провокативным названием «Правда». Правды в чистом смысле слова мы так и не узнаем, ограничимся полуправдой или, если угодно, постправдой – как привыкли ограничиваться ею в других сферах жизни.

«Правда»

Когда сюжет фильма был анонсирован, у многих возник вопрос: хватит ли Корээде знания европейских реалий? Так вот: с этим всё в порядке, режиссер обжил французскую столицу очень естественно и даже нашел в ее умиротворяющих пригородных пейзажах сходство с родной Японией. Близок ему и жанр элегической семейной драмы с чеховскими подтекстами, с образом семейного гнезда как метафоры гуманной тюрьмы, с реверансами в сторону Ясудзиро Одзу.

Трудно сказать, насколько значим и будет ли иметь последствия неожиданный поворот в творчестве Корээды, находящегося на пике мировой славы. Может быть, именно в этот момент он остро чувствует неизбежность ухода – как бы высоко ни взлетел. На финальных титрах Катрин Денёв под прицелом камеры Эрика Готье, под аккомпанемент музыки Алексея Айги бесконечно долго идет по аллее с собачкой-компаньонкой. Звезда возвращается туда, откуда пришла, – в открытый космос. И это, кажется, очевидная, лишенная всякого трагического пафоса, последняя правда. ◆

Вацлав Мархоул:

«НАСИЛИЕ РАДИ НАСИЛИЯ – НЕДОСТОЙНАЯ ЗАДАЧА»

Беседу ведет Антон Долин

Самым скандальным событием Венецианского фестиваля стала «Раскрашенная птица» чешского режиссера Вацлава Мархоула — лидер «антирейтинга» критиков, трехчасовая черно-белая эпопея страданий одного подростка во время второй мировой. Картина поставлена по мотивам культового одноименного романа Ежи Косиньского, опубликованного в 1965 году и долгое время ошибочно считавшегося автобиографическим.

«Раскрашенная птица»
The Painted Bird
По мотивам романа Ежи Косиньского
Автор сценария, режиссер Вацлав Мархоул
Оператор Владимир Смутны
Художник Ян Власак
В ролях: Стеллан Скарсгорд, Барри Пеппер, Харви Кейтел, Джулиан Сэндс, Удо Кир, Алексей Кравченко, Петр Котлар и другие
PubRes, Silver Screen, Ukrainian State Film Agency
Чехия – Словакия – Украина
2019

Антон Долин. Как вышло, что вы сняли фильм на искусственном, по сути, межславянском языке? Решение, как минимум, нестандартное.

Вацлав Мархоул. Межславянский был создан группой людей, захотевших написать единый язык для всех носителей славянских языков. Эдакий эсперанто, созданный в качестве хобби, из любви к славянской культуре. Сербский язык, кажется, лег в его основу, русский – самый далекий от него, он даже звучит совсем иначе, но идея в том, что каждый из нас более или менее его понимает. Дело в том, что «Раскрашенная птица» Ежи Косиньского поставила передо мной две проблемы. Первая обозначена самим автором в прологе: он пишет там, что действие разворачивается где-то в Восточной Европе. Не в Польше, хотя он сам был поляком! Как такое экранизировать? Локализовать события было, конечно, несложно, архитектура и природа нескольких соседних стран близка, но приходилось выбирать… А я не хотел выбирать.

Вторая проблема гораздо серьезнее. Косиньского идентифицируют с героем его книги, и он сам в этом виноват. В 1965-м он совершил огромную ошибку, когда дал понять, что «Раскрашенная птица» – его собственная история. Он солгал. Он был лжецом, увы. Думаю,

Вацлав Мархоул

он просто хотел помочь продажам! Американцы наивны, и они легко поверили, что роман автобиографичен, – они восхитились и ринулись в книжные магазины. Но в Польше многие прекрасно знали Косиньского, и все были в курсе: всю войну он провел на юге Польши со своими родителями, которые никогда его не бросали в одиночестве. До сих пор для многих поляков Косиньский – персона нон грата. Но меня не интересует Косиньский, меня интересует его книга! Я не считаю их идентичными. И я намеренно выбрал межславянский язык, чтобы ни одна нация не идентифицировала себя со всем, что я показываю на экране.

Антон Долин. Как разделить книгу и ее автора?

Вацлав Мархоул. Очень просто: взять и разделить! Книга прекрасна, сюжет невероятно увлекателен, повествование очень мощно действует на читателя. Я прочитал «Раскрашенную птицу» по совету друзей, мне было сорок четыре года. Впечатления были сильнейшими. Это история вневременная, вечная. Настолько глубокая!.. Можно было бы переписать «Раскрашенную птицу» как научно-фантастический роман. Ведь это история об участи Другого, о чужаке, о том, как мы его боимся, как гоним и унижаем. «Раскрашенная птица» ставит множество болезненных вопросов. Например, зачем Бог создал нас всех? Как это возможно – быть хорошим католиком и честным прихожанином, ходить в церковь по воскресеньям, а потом в понедельник принимать участие в массовых убийствах? Но таких историй было множество. Что такое подлинная вера? Можно ли быть верующим, не исповедуя никакой

«Раскрашенная птица», режиссер Вацлав Мархоул

религии? Еще вопрос: откуда берется зло? Почему люди творят друг с другом такое? Эта книга потрясла меня, и я постоянно думаю о ней с того момента, как впервые прочитал.

Антон Долин. Мне этот сюжет напоминает «Жюстину» Маркиза де Сада…

Вацлав Мархоул. Интересное сравнение. Думаю, вы правы. Но ведь не все мои персонажи мучают или насилуют мальчика? Многие стараются ему помочь. Немецкий солдат, сыгранный Стелланом Скарсгордом, отпускает его на свободу, хотя должен был казнить. А священник, которого сыграл Харви Кейтел? Это один из самых важных героев фильма. Он верит по-настоящему, его служение не фальшиво. Он подлинный гуманист. Он пытается спасти приговоренных к смерти, выручить их, противостоять эсэсовцам.

Антон Долин. Как ни странно, добрее всех к мальчику относятся именно солдаты – немецкий и русские.

Вацлав Мархоул. Да, получается так. Но моя «Раскрашенная птица» – не фильм о войне. Это история о мальчике и окружающем его мире, о разных людях, с которыми его сводит судьба. Какая на них надета форма, для меня не важно. Ханс и Митька для меня ничем не отличаются друг от друга; первый спасает жизнь мальчика, второй учит его ветхозаветному отмщению – «око за око, зуб за зуб». «Раскрашенная птица» и не фильм о Холокосте. Мой главный герой мог быть или не быть евреем. Для меня он прежде всего символ. Я снимаю о людях и о том, на что они способны. Меня впечатлило чтение «Кровавых земель» Тимоти Снайдера: я был потрясен, узнав статистику об уничтожении,

например, белорусских деревень, о чем раньше знал только из фильма Элема Климова «Иди и смотри». Кто совершал все эти преступления? Возможно, карателями командовал человек, совсем недавно бывший учителем музыки в каком-нибудь Гамбурге. А теперь жестоко убивает детей. Как это осмыслить, чем на это ответить? Почему он это делает? Потому что у него есть такая возможность…

Антон Долин. Из «Иди и смотри» в ваш фильм перекочевал главный актер – Алексей Кравченко. Влияние «Иванова детства» тоже ощущается.

Вацлав Мархоул. «Иди и смотри» цветной фильм, а я всегда был уверен, что снимать «Раскрашенную птицу» в цвете невозможно. Визуально ничего общего. Но «Иди и смотри» научил меня главному: бескомпромиссности. Это один из лучших фильмов в моей жизни! Климов ничего не боится, он избегает зрелищности и сентиментальности. Я мечтал бы приблизиться к чему-то подобному. Визуально, впрочем, меня гораздо больше впечатлил Тарковский, но не «Иваново детство», а «Андрей Рублев».

Антон Долин. Визуальный ряд картины в большой степени определяется решениями, которые принимает оператор; Владимир Смутны, многократный лауреат национальных наград и оператор оскароносного «Коли», работал с вами не в первый раз. Расскажите о вашем сотрудничестве.

Вацлав Мархоул. Иногда мне кажется, что мы с Владимиром – один и тот же человек, настолько мы близки, настолько тесно наше сотрудничество, настолько сложно разделить те решения, которые принимает он, и те, которые принимаю я. Мы помогаем друг другу, спорим, но всегда приходим к согласию. Мы сели вместе за работу над фильмом задолго до начала съемок. Сразу поняли, что ко многому приготовиться попросту невозможно. Мы приходили на съемочную площадку и говорили друг другу: «Поехали, прибудем на место и на месте решим, что делать». Мы прыгали по пустыне, маневрируя между кактусами, и к концу рабочего дня оба кровоточили. Необходимо было открыть сердце и ум, быть готовыми ко всему. Никаких сторибордов.

Антон Долин. А сценарий?

Вацлав Мархоул. У меня было семнадцать его версий, созданных за три года. Но сценарий не более чем приблизительный гид. Все создавалось с нуля, хоть и на основе сценария.

Антон Долин. Ваш фильм уже заклеймили как чрезмерно жестокий. Что ответите?

Вацлав Мархоул. Я стараюсь сохранить достоинство, показывая жестокость и насилие – без которых, разумеется, не обойтись. Когда мою героиню убивают, загоняя ей между ног бутылку, я ставлю камеру так, чтобы показать общий план со стороны ее головы, избегая любых натуралистических подробностей. Насилие скрыто от глаз. Но каждый зритель снимает собственный фильм в своем воображении… Против этого я ничего сказать или сделать не могу. В любом случае я не пытаюсь никого шокировать. Насилие ради насилия – недостойная задача. Однако важно помнить: в реальности происходило и худшее. Мой

фильм – вымысел, но даже вымысел обязан быть правдивым. Зритель должен верить: это происходит на самом деле! Ведь действительно происходили такие вещи и даже более страшные. Публика должна в это уверовать. Если, конечно, вы не снимаете сказку вроде «Мстителей».

Антон Долин. Как вы работали с актером-ребенком Петром Котларом?

Вацлав Мархоул. Я нашел его случайно. Мне повезло. Дело было так. Сценарий, все его версии, как и предыдущие сценарии других моих фильмов, я писал в Чешском Крумлове, чудесном маленьком средневековом городке на юге Чехии. В одном и том же отеле, за одним и тем же столом, сидя на том же стуле. А за углом пивная, которую содержит цыганская семья. Во главе семьи дедушка Петра. Я встретил мальчика там и тут же решил – просто почувствовал, – что это мой актер. Никакого кастинга, никаких выборов. Я сразу остановился на нем.

Как я снимал жестокие сцены? Очень просто. Я снимал Петра и сцены насилия отдельно. Он великолепно играл все реакции, понятия не имея, что будет происходить на экране после монтажа. Получилось правдоподобно, не так ли? Я с Петром говорил как с равноправным партнером, у нас было идеальное взаимопонимание. Дети ценят, когда с ними разговаривают, а не отдают приказы. Я рассказывал ему об эмоциях его персонажа, но в общих чертах, без натуралистичных подробностей. Например, Петр обожает животных, у него есть любимая собака. Когда мне было нужно выражение страдания в его глазах, я говорил: «Петя, злой человек украл твоего пса, и ты не знаешь, где он, а собака уже проголодалась, некому ее покормить…» И его глаза были уже на мокром месте. Мы начали снимать, когда Петру было восемь лет, сейчас ему уже двенадцать. Он потрясающе сыграл в фильме. А ведь это первый его опыт.

Антон Долин. То есть «Раскрашенную птицу» он еще не смотрел?

Вацлав Мархоул. Он это заслужил, но я все-таки решил, что ему рано смотреть фильм. Хотя на премьеру он, разумеется, приехал. Решение принимать не мне, а его семье.

Антон Долин. Расскажите о других знаменитых актерах, которые у вас сыграли. Кроме Скарсгорда, Кейтела и Кравченко это Удо Кир, Барри Пеппер, Джулиан Сэндз…

Вацлав Мархоул. Всерьез рассказывать, как я заполучил их всех… Никакого времени не хватит. Харви Кейтел заинтересовался проектом, возможно, из-за своих еврейских корней, у меня тоже есть такие корни. Но дело, конечно, не в этом. Или не только в этом. Каждый актер был важен для меня в равной степени – будь он звезда или нет. Все были в равном положении. И каждый из моих актеров превосходен, я действительно так считаю. С каждым я разговаривал на равных, каждого считал равноправным партнером. И сам был готов поверить в то, что Стеллан – немецкий солдат, Барри – советский снайпер, а Удо – мельник-садист. ◆

Егор Беликов

ДЕНЬ НЕПТУНА

«К звездам»
Ad Astra
Авторы сценария Джеймс Грей, Итан Гросс
Режиссер Джеймс Грей
Оператор Хойте Ван Хойтема
Художник Кевин Томпсон
Композитор Макс Рихтер
В ролях: Брэд Питт, Томми Ли Джонс, Рут Негга, Дональд Сазерленд, Кимберли Элиз, Лорен Дин, Донни Кешаварц, Шон Блейкмор, Бобби Ниш, Лиза Гэй Хэмилтон, Лив Тайлер и другие
20th Century Fox Film Corporation, Bona Film Group, Keep Your Head, MadRiver Pictures, New Regency Pictures, Plan B Entertainment, Regency Enterprises, RT Features
США – Китай – Бразилия
2019

«К звездам» Джеймса Грея был принят критикой неоднозначно – как и все фильмы этого режиссера, – призов от венецианского жюри не получил, был обруган за старомодность и токсичную маскулинность. Хотя при ближайшем рассмотрении оказывается, что этот псевдоэкшн, псевдоблокбастер благодаря своей витиеватой образности успешно разворачивает на всю ширину Вселенной битву маленького человека с рекламного плаката за душевное спокойствие.

Слева направо медленно двигаются блики, отбрасываемые Солнцем, пересекающиеся цветные овалы – отражения звезды в каждой линзе камеры. Столь же пристально и непрерывно, в основном на крупных планах, камера Хойте ван Хойтемы наблюдает за Брэдом Питтом в бенефисной почти что монороли универсального солдата Роя Макбрайда. «Я спокоен, уверен, спал восемь целых две десятые часа», – рассказывает он компьютерному психоаналитику. Пульс стабилен, даже если Рой падает, как Баумгартнер, вниз с Международной космической антенны. Та устремляется с поверхности Земли сразу в дальние слои атмосферы, что-то вроде гипотетического космического лифта (придуманного еще Циолковским в XIX веке, сегодня разработки на эту тему финансирует NASA), – там случается авария вследствие геомагнитных бурь, которые в реальности, если достаточно сильны, действительно могут выключать электрические системы на Земле (например, так называемое Квебекское событие 1989 года), и не только.

Впрочем, при относительной продуманности космос как место действия в этом фильме – не изучаемая астрофизиками и враждебная человеку среда, а локация весьма условная, схематичная. Грей, для которого это первый проект с таким большим бюджетом, не

«К звездам», режиссер Джеймс Грей

претендует на научность «Интерстеллара» Нолана, псевдодокументальность «Гравитации» Куарона и биографичность «Человека на Луне» Шазелла. Грей показывает исполнение мечты постаревшего мальчика о полетах к дальним звездам. Впрочем, исполнилась эта мечта вовсе не так, как хотел бы Циолковский.

Хотя «К звездам» проще описывать через другие фильмы, он вовсе не интертекстуален и не отталкивается сам по себе от предыдущих картин о космосе. Судя по тому, что рассказывают консультанты Грея, кураторы и специалисты по экспериментальному кино[1], режиссер изначально хотел, напротив, совершенно оторваться от эстетики, придуманной еще Кубриком для «Космической одиссеи». За полгода подготовки Грей вместе со съемочной группой отсмотрел около сорока картин, в том числе Джеймса Беннинга («13 озер»), Петера Черкасски («Внешнее пространство»). Словом, его ориентиром был скорее хардкорный, прогрессивный, авангардный видеоарт, что совершенно нестандартно для столь крупнобюджетной студийной продукции.

Космос, по Джеймсу Грею, – это гигантский зал ожидания пластикового аэропорта. Главная эмоция, которую выдает Питт в таких условиях, – усталость носителя золотой карты постоянного пассажира авиалиний. Его одиссея в два миллиарда миль (он летит с Земли на Луну, оттуда – на Марс и к орбите Нептуна; по сюжету в недалеком будущем такие перелеты не представляют сложности) оказывается обычной рабочей командировкой. Для исполнения секретной миссии по спасению Земли от пресловутых электрических бурь он, чтобы не выдать себя, летит к другим планетам, как американские солдаты направлялись на войну в Ираке: обычными коммерческими рейсами. Не снаряжать же для него личную карету.

1. См. Outer Visions: Leo Goldsmith and Gregory Zinman on Serving as Ad Astra's Experimental Film Consultants, https://filmmakermagazine.com/108143-outer-visions-james-gray-ad-astra-leo-goldsmith-gregory-zinman/

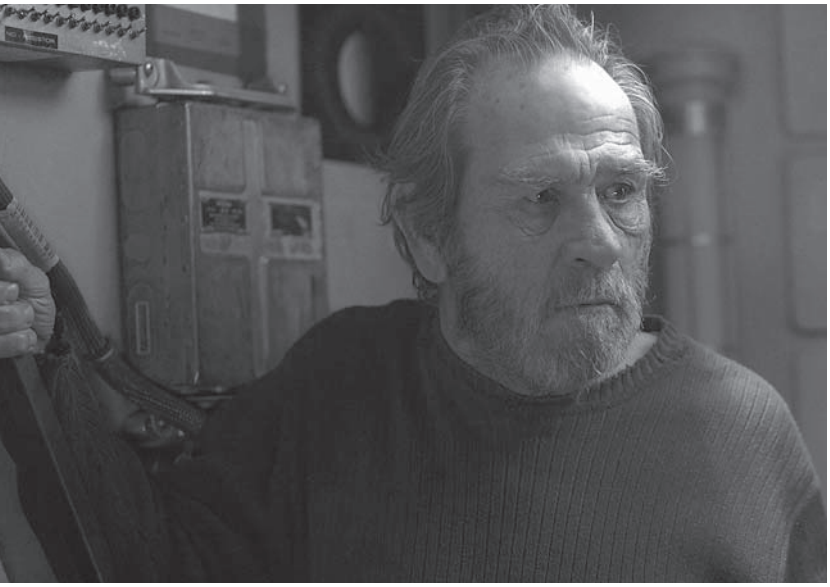
Казалось, что на темной стороне Луны бликовало исполнение ослепительной мечты о счастье, которое подарят иные миры, но выяснилось, что этот солнечный зайчик отбрасывало лишь зеркало, в которое человечеству вновь пришлось заглянуть. Луна, о которой даже Уоллес и Громит грезили как о спасительном месте, полном чудес (правда, тогда они представляли ее большой головкой сыра), превращена в гигантский ТРЦ, изгаженный транснациональными корпорациями, с коридорными-гопниками в виде космических пиратов. Они гонятся за героями на луноходе, который в американском массовом сознании является одним из важнейших визуальных образов космической гонки. Грей превращает своеобразный «Мэйфлауэр» (галеон, на котором в Америку прибыли первые поселенцы) межпланетных пилигримов в орудие банального преступления мелкого криминалитета, гоп-стопа, который могли совершить даже те жалкие русские эмигранты, что были героями первого полнометражного фильма Грея «Маленькая Одесса».

То же с остальными зрелищными элементами: Грей намеренно лишает полет в космос любой романтики. Лишь раз пожилой попутчик Макбрайда (Дональд Сазерленд) обратит его внимание на то, как красив издали кусок голубого мрамора, висящий в небе, – Земля. В остальном даже столкновение героя с теми же пиратами или попадание на заброшенную станцию, захваченную мандрилами[2] (самые опасные и злобные обезьяны, которых забрали в космос для исследований), даже не серьезные происшествия, а так, рабочие инциденты, героическая рутина, очередные задачи, которые приходится решать, потому что ни на кого из коллег нельзя толком положиться: один геройствует и гибнет, у другого дрожат руки, когда надо вести ракету на посадку. Возможно, на их поведение влияет тот факт, что в слегка дистопичном будущем астронавты пьют принудительные антидепрессанты, которые Макбрайд, словно упорный нарушитель режима психбольницы, прячет украдкой в карман.

Сам Грей называет источником вдохновения повесть Конрада «Сердце тьмы», но в дело знаменитый первоисточник «Апокалипсиса сегодня» пошел только ради общей сюжетной основы, оттуда позаимствовано даже меньше, чем у Копполы. Здесь вновь есть «полковник Курц», роль которого исполняет сошедший с ума на почве любви к своей работе отец главного героя (Томми Ли Джонс), бывший великий астронавт, считавшийся погибшим при исполнении. Именно он, оказывается, запустил дистанционно те бури на Земле. Неверно было бы характеризовать Грея как подражателя или эпигона Копполы: в «Апокалипсисе сегодня» герой Мартина Шина все же был лишь свидетелем разложения человеческого естества. В «К звездам» в центре внимания именно Рой Макбрайд и его психологическая проблема – алекситимия, болезненная безэмоциональность, трактуемая с позиций Фрейда и Юнга.

Ключевой элемент фильма вовсе не само путешествие, а уже описанные психотерапевтические сеансы. Пилоты, нанятые космической

2. Хотя как раз здесь особенно заметно влияние видеоарта на фильм. Есть сцена того, как двое, Макбрайд и напарник, смотрят в открывающийся люк, тонированные забрала шлемов скафандров с черным отражением шлюза посередине выглядят как гигантские зрачки.



«К звездам»

корпорацией Spacecom (что-то вроде будущей SpaceX Илона Маска), обязаны проходить их, чтобы подтверждать перед начальством свою готовность к ответственному перелету. За этими недлинными, продуманными (лишь бы не сболтнуть чего лишнего, и Макбрайд ближе к финалу будет выдавать все больше того, чего не хотел бы говорить) псевдооткровениями следуют настоящие покаяния – закадровые монологи главного героя.

Эти тексты, озвученные Питтом, в фильм добавили, видимо, по велению студии 20th Century Fox, которая была озабочена негативной зрительской реакцией на тестовых показах. Реакция не исключительная, ведь «К звездам» вовсе не льстит зрителю, а студии был необходим арт-мейнстримный блокбастер. Тем удивительнее, что аутотренинги Макбрайда, напоминающие по своей поэтичности те, что звучат в поздних фильмах Терренса Малика («Рыцарь кубков», «Между нами музыка»), картину не портят. Пусть эти пометки на полях фильма, задуманного молчаливым, и проговаривают очевидное, но, с другой стороны, ту же цель преследуют психоаналитики, которые просят пациентов описывать свои дела и мысли вслух, чтобы возникающие противоречия помогли выявить истинные причины их проблем. Таким невидимым психоаналитиком для персонажа выступает режиссер.

Рой летит к отцу, которого не видел с детства, когда тот предпочел семье долгосрочную ответственную миссию по поиску внеземного разума. Так же как Макбрайд-старший поставил рабочее выше личного, Макбрайд-младший перед началом сюжета расстается с женой (Лив Тайлер, она мелькает в кадрах словно бы из совсем далекого, чуть ли не чужого прошлого). Это их родовая травма: не находя среди людей ни одного «своего», они стремятся утопить себя в вакуумной черноте. Один искал инопланетян, а ведь еще Артур Кларк писал: «Существует

«К звездам»

две возможности: либо мы одиноки во Вселенной, либо нет. Обе одинаково ужасны». Другой, реализуя фрейдистское, оставшееся с мальчишества желание узнать, что там такого интересного на работе, куда отец уходит каждый день (в случае с Макбрайдом-старшим – на десятилетия), ищет родителя, ушедшего за солью к соседям и не вернувшегося, такого же внеземного странника, почти пришельца, как выясняется в финале, потерявшего человеческий облик.

Макбрайд на дне депрессии, укутанный в белый скафандр, как младенец в пеленки, долетает на корабле с символическим названием «Цефей»[3] до забытой богом базы на краю Солнечной системы, где все напоминает ему о детстве в семье астронавта, обладавшего единственной слабостью – к старым голливудским мюзиклам. На подчеркнуто длинном плане показывается отрывок из не самой известной картины – «Жёны оркестрантов» (1942). Не приходится сомневаться, что фильм выбран не случайно, поскольку лента из свингующей эпохи оказалась последней, где снялся Гленн Миллер со знаменитым оркестром, и сегодня выделяется киноведами благодаря подчеркнуто реалистичному сюжету, особенно в сравнении с другими мюзиклами 1940-х. Возможно, такого же взгляда на свой фильм в сравнении с другими крупными фантастическими современными релизами хотел бы Грей.

Разобравшись в том, что отец, как и он сам, никого за потраченную бесцельно жизнь в пучинах Вселенной не нашел, Рой пытается увезти его домой, выходит в открытый космос, но отец упрямится, как ницшеанский бог, не желающий умирать: «У меня *бесконечно* много работы», – говорит он. В итоге он все же предпочитает погибнуть и разрывает фал, связавший их наподобие пуповины. Кадры с одиноким Макбрайдом на орбите Нептуна остро напоминают о знаменитой

3. Это имя героя древнегреческих мифов, отца Андромеды, принесшего дочь в жертву.

фотографии Ричарда Дрю «Падающий человек», снятой у башен-близнецов 11 сентября 2001 года. На ней летит, выпрыгнув из окна горящего небоскреба, невольный самоубийца – вниз головой, подогнув ногу. Фактически мы видим уже мертвого человека, убитого дистанционной злой волей. Но здесь эта, возможно, ненамеренная цитата приводится с обратной целью – показать перерождение обдуманно взявшего жизнь в свои руки героя, окончательно оторванного от прошлого.

Вернемся к обвинениям фильма в излишней зацикленности на маскулинности. Джеймс Грей до этого действительно всегда делал протагонистами мужчин, при этом превращая их в тотальных меланхоликов. Для Брэда Питта, который давно сам по себе картинка с выставки, «К звездам» – повод показать себя не только как мачо, доказать наконец себе и всем, что он не герой-любовник. То же и с его персонажем: «К звездам» не только развенчание плакатного героя, астронавта-исследователя, который оказывается слабым и сломленным, но и разоблачение контекста, который сделал его героем. Именно общество навязывает Макбрайдам право, вернее, обязанность наследования токсичной маскулинности. В полном пронзительных метафор финале герой освобождается от ярма персонажности и вновь становится простым человеком.

Макбрайд, переживший смерть обоих родителей и переросший это, как Гарри Поттер в финале седьмого тома, сообщает наконец все тому же виртуальному психологу: «Я спал хорошо. Кошмары не снились». Если все человечество излечить нельзя, то избавить хотя бы самого себя от шрама в виде молнии на лбу уж точно стоит. ◆

Лариса Малюкова

ОБОЛЬЩЕНИЕ

«Дом 7 по Черри Лейн»
Jìyuántái qihào
Автор сценария, режиссер
Юньфань
Роли озвучивали: Сильвия Чан, Вики Чжао, Алекс Лам, Дэниел Ву, Тереза Чун, Цзян Вэньли, Стивен Фун, Джозеф Чан, Тянь Чжуанчжуан, Энн Хуэй и другие
Far Sun Film Company Ltd.
Гонконг – Китай
2019

«Смотри, как золотые годы уходят. Смотри, как падают листья».

«Смотри» – кодовое слово «Дома 7 по Черри Лейн» – полнометражного дебютного мультфильма режиссера, сценариста и актера Юньфаня.

«Дом 7 по Черри Лейн» – 125-минутная поэма с рифмами, выхваченными из сочиненного пространства старого Гонконга. Цокающие по растрескавшейся лестнице цикламеновые туфельки незнакомки в охряном, напитанном дневным солнцем платье. Тюлевые занавески, живущие своей жизнью в книжном доме томной госпожи Ю. Группа позолоченных болванов «Оскаров», замеревших на фронтоне старого кинотеатра.

«Дом 7 по Черри Лейн» – поэма любви к исчезающему на глазах старому Гонконгу, к утекшему безвозвратно времени. Впрочем, сам режиссер считает, что «поэзия» – слишком высокое для фильма слово. Он «скромно» предпочитает слово «искусство»: «Высокое и низкое, красивое и уродливое, восточное и западное, физическое и духовное… все противоречия и есть движущая сила искусства». Поэтому фильм буквально напичкан музыкальными реминисценциями, интертекстуальными ссылками на кино, литературу, живопись, философию.

История вроде бы простейшая: блестящий студент Гонконгского университета филолог Ци Минь запутался в любовных сетях, выбирая между эмигрировавшей из Тайваня сорокалетней госпожой Ю и ее восемнадцатилетней дочерью Мэй Лин.

Поначалу кажется, что это игровое кино, так подробно все прорисовано. На крышах занимаются цигуном спортсмены. Летит теннисный мячик ввысь, над парком, над рекой. Видим город с точки зрения теннисного мячика. Падаем вниз… Два студента-красавца в белоснежной форме играют в теннис, принимают душ,

«Дом 7 по Черри Лейн», режиссер Юньфань

обсуждают «Анну Каренину», новеллы Цвейга, киноновинки с Брижит Бардо. Они обольстительны и знают это. Вообще, многие персонажи фильма по-анимэшному выписаны, нарядны, на грани глянца. Но при всей очевидной декоративности художники этой грани не переступают.

Изображение яркое, синтезирующее традицию со стилем анимэ.

Автор погружает нас в перенасыщенную прустовскую среду. Завораживает фотографическими подробностями в описании жизни города. Лавочки, китайские магазинчики, торгующие лекарствами, буддийскими благовониями, супом из акульего плавника. Корабли, лодки на широченной реке и городская сутолока, из которой выпархивают отдельные персонажи вроде вора с артистическими повадками в трамвае – эдакий гастролер в алой бабочке, готовой сорваться с тонкой шеи. Детализация – способ погружения в эпоху, которая для режиссера вещественна, тактильна, притягательна.

Ци Минь и госпожа Ю повторяют слово intoxicated – опьяненные. Они хмельные любовники слов. Поклонники magnus opus «В поисках утраченного времени». Квартира госпожи Ю – не просто место действия, но увеличительное стекло для «воспоминаний о прошлом», о литературных и кинематографических пристрастиях, любимых мелодиях, фильмах. Кружевные салфетки, угол с расставленными книгами, книги на полу, только что прочитанная книжка на столике с красными пометками госпожи Ю, река за окном. Они ныряют вместе в прустовский роман, обмениваясь впечатлениями, знаковыми фразами.

Для Юньфаня и имя улицы, которое он выносит в название фильма, существенно. После революции 1949 года в Китае многие жители материка, уехавшие в Гонконг, жили в Норт-Пойнте, холмистой восточной части британской колонии. Они, как госпожа Ю, бежавшая от

тайваньского белого террора, нашли убежище в «маленьком Шанхае», так со временем стали называть этот район. Принесли с собой культуру, образ мысли, стиль. Авторы переименовывают реальную улицу Кай Юэн в благозвучное для европейского уха Черри Лейн, считая, что английское название дает больший объем ассоциаций, цветов, запахов, прикосновений. Герои вспоминают имена китайских писателей, музыкантов, живших когда-то в этом Вишневом переулке.

Герои замерли у открытого окна в доме госпожи Ю, погружаясь в атмосферу «любовного настроения». Она в васильковом платье, контрастирующем с желтым закатом на желтой реке. Он рядом темной тенью. Время ускользает в краткий миг между сном и пробуждением.

Название Гонконг происходит от самоназвания территории на кантонском диалекте китайского – *Хёнкон,* что означает Благоухающая гавань. Эту гавань со всей взвесью ароматов, вечерней сыростью, ветром с реки и пытается изобразить автор.

Гонконг 60-х – эпоха увядающей британской основательности, западных ветров, смешанных с восточными. Кажется, в самом воздухе копится тревога, волнуются занавески в доме госпожи Ю. Страна, зависшая между Западом и Востоком, начинает отплывать к Китаю по договору «Одна страна, две системы». Тень гигантского самолета наползает над городом как знак неприветливого будущего. Улицы заполняют демонстрации. Антикитайские. Прокитайские. Революционная толпа в одинаковых белых рубашках с красными книжицами, портретами Мао разливается по городу. На смену индивидуализму приходит время унификации. Соседи госпожи Ю решают эмигрировать в Бразилию.

Для режиссера это личная история его самого, его близких, вынужденных эмигрировать в разные годы.

Автор четырнадцати фильмов известен и своими фотоработами (не только тибетскими, китайскими, но и гонконгскими). Он фанат Пруста и китайских классиков, знаток китайской живописи, которую изящно использует в кино, пишет книги по искусству. И его фильм можно рассматривать и как ожившую инсталляцию, и как воссоединение литературы и живописи.

Перед съемкой полнометражного анимационного кино создается подробная библия персонажей, локаций. Когда смотришь фильм Юньфаня, кажется, что подробное описание анимэ-персонажей из библии перескочила на экран.

Ци Минь – лучший студент курса английской литературы в университете Гонконга. Хорошо воспитан и образован, неотразим. Его волшебный шарм – магнит для женщин всех возрастов. Даже два кота готовы из-за прикосновения к его груди выцарапать друг другу глаза. Играет в теннис, любит кино, вечеринки, красивых женщин, подрабатывает репетиторством. Напоминает многих героев романтических романов.

В облике госпожи Ю – хрупкое, увядающее очарование старого мира. Художники выбелили ее лицо. В Китае это признак аристократизма.

Разведена. В прошлом революционерка-идеалистка. Разочаровавшись в революции, превратилась в менеджера товаров роскоши. Укрылась в доме 7 по улице Черри Лейн от социальных невзгод.

Мэй Линь – восемнадцатилетняя выпускница школы и модель. Решительна. Требует от жизни всего и сразу. Отстаивает право на будущее, точно знает, что завтра принадлежит ей. Каким бы оно ни было.

Госпожа Мэй – отставная оперная дива. Живет этажом выше. Увлекается спиритизмом, любит кошек и симпатичных мужчин. Живет исключительно прошлым, впрочем, давно забыла, что в прошлом она – мужчина. Лицо Мэй густо накрашено. Под изогнутыми черными скобками бровей расширенные, словно от постоянного изумления, глаза, на шее полуживая лиса. Ее квартира усеяна фотографиями с мгновениями ее звездных партий – вещественными осколками исчезнувшей жизни. Ее мажордом похож на привидение. Да оба они – временные визитеры в настоящем.

Анимация в некоторых сценах лимитирована, порой видно, что аниматоры использовали «эклер» (снимали видео, которое переводили в картинку). Сначала сцены делали в 3D, потом переводили их в 2D – техника, оставляющая место для фантазии. Но режиссер превращает упрощенную, лимитированную анимацию в спецэффект. Например, серый кот, прыгающий с балкона госпожи Мэй на подоконник госпожи Ю, летит замерев, практически без движений, словно это странный рапид. Словно он не совсем кот, а электричество, соединяющее в затяжных прыжках персонажей, связанных симпатией друг к другу. Порой изображение превращается в комикс. Есть замеревшие, словно «задумчивые», планы. Анимация визуализирует поэзию, стирая грань между реальностью и фантазией. Во сне гигант бандит уносит красавицу госпожу Ю в небеса мимо золотистого павлина, она раздвигает лицо напавшего на нее бандита, за слоем кожи возникает лицо вожделенного Ци Миня.

Юньфань сшивает размытый, кружевной нарратив картины со своими воспоминаниями и культовыми творениями цивилизации. Здесь в действительность врывается «морок в высоком чертоге» – темы из эпоса «Сон в красном тереме» – одного из самых важных и известных классических романов на китайском языке. Эпик об упадке двух ветвей семейства Цзя, первый китайский роман, в котором писатель детально раскрывает переживания героев и смену их настроений. Герой книги родился с яшмой во рту, на камешке поместился текст огромного романа, один из персонажей утонул в луже собственной спермы. Пограничье реальности и вязкого сна (как в романе «Сон в красном тереме») густым туманом сползает на героев анимационного повествования. И сама история напоминает китайский эпос о «грезах прозрения в потаенной женской обители». Госпожу Ю и Ци Миня, так же как героев эпоса юношу Цзя Баоюя и его болезненную кузину Линь Дайюй, связывают особые узы; оба любят музыку и поэзию, испытывают физическое влечение, важна тема любовного соперничества на фоне теряющей влияние семьи.

«Дом 7 по Черри Лейн»

Кстати, роман с главным символом разбушевавшихся страстей – «красной комнатой» – неоднократно запрещался в Китае за неблагопристойность. Юньфань находит художественное решение эротическому сну госпожи Ю: разноцветные змеи подползают к ней, обнимают, ласкают. Сказочный павлин летит к Луне как кульминация любовной сцены. Поток образов прикидывается историей, ласкает ее, как разноцветные змеи. Ци Минь читает со своей ученицей Мэй Линь «Джейн Эйр», вспоминая «призрачную глубину» романа, в котором тоже была красная комната с потаенным ящиком в комоде.

Не менее значимую роль, чем литературные реминисценции и отсылки, играет кинематограф. Герои страстно влюблены в кино. Ци Минь приглашает мать и дочь на разные фильмы. И через оптику меланхолических ретросцен раскрываются явные и скрытые страсти героев. Смотрят они фильмы с Симоной Синьоре (перерисованные условно с помощью анимации), в сюжете которых косвенно отражается история взаимоотношений Ци Миня с госпожой Ю и ее дочерью. В «Пути в высшее общество» Джейка Клейтона честолюбивый юный провинциал никак не может выбрать между взрослой Элис (Синьоре) и дочкой богача. Страдающая Элис не выпускает сигарету изо рта с горестными морщинками в уголках – она предвидит измену. Госпожа Ю страшно ей сопереживает. Саксофон рвет сердце. Поцелуй в машине, трагический финал. Слеза госпожи Ю, простившей Элис – Симоне даже то, что она курит. В фильме за любовниками из-за дерева наблюдает будущая невеста героя. Режиссер дублирует эту сцену в зале кинотеатра. Из-за колонны за матерью и ее юным возлюбленным следит Мэй Линь. Для самой Мэй Линь наш герой-любовник припас другой фильм. Они смотрят «Знаменитые любовные истории» Мишеля Буарона. Смесь пышной классики XVII века с Belle époque. Симона

Синьоре в роли графини. Как только влюбленный в нее юный барон Луи произнесет слова «любовь слепа», ясно, что в следующей сцене он потеряет зрение. Он будет играть на рояле, мечтая прозреть. Но к чему это стареющей графине Женни де Лакур Любовь должна быть слепой… чтобы не заметить морщин. Перерисовали авторы фильма даже фрагмент креймеровского «Корабля дураков» – последнее свидание испанской графини, наркоманки (Синьоре), которой предстоит тюремное заключение, и судового врача Вильгельма Шумана. Еще одна история последней любви.

Для героев фильма Юньфаня кино – способ самоидентификации и самооправдания. Ци Минь сочувствует герою, который изменяет Элис: «Он просто искал себя. Мы все ищем себя». Госпожа Ю себя не ищет, она знает, кто она и где. Просто в героине Синьоре она чувствует родственную душу. И ее идеалы так же рассыпались неоднократно, как идеалы киногероинь Симоны.

Юньфань использует крупные планы, как в игровом кино. Камера может медленно двигаться вдоль глаз героев, отражая игру настроений. Он укрупняет вроде бы случайные детали, превращая их в символы: кружится лед в оранжевом коктейле, кружится вентилятор-люстра в кафе. Закручиваются спиралью волнения на улице. Ци Минь берет в руки книгу госпожи Ю, из нее вылетают легкие страницы с пометками.

Саундтрек не просто тщательно прописан, как и весь фильм, он сложен из европейской и восточной традиций. С классической формой и мелодикой конфликтуют уличная музыка и даже китайская опера. Сладкая китайская песенка превращается в уличный рэп. Звучит голос Джима Ривза – известного кантри-певца, его ностальгическое Am I That Easy to Forget.

«Я жадно кладу все в одну духовку, чтобы готовить одно сложное блюдо», – признается режиссер.

Многие фильмы Юньфаня носят личный или автобиографический характер. Но, пожалуй, впервые с такой степенью откровенности он делится своими воспоминаниями, ощущениями, переживаниями. И хотя упрощенная анимация отстраняет это признание, но исповедь, нарисованная и одушевленная, все равно остается исповедью, демонстративно сентиментальной, декоративной и трогательной. ◆

Вероника Хлебникова

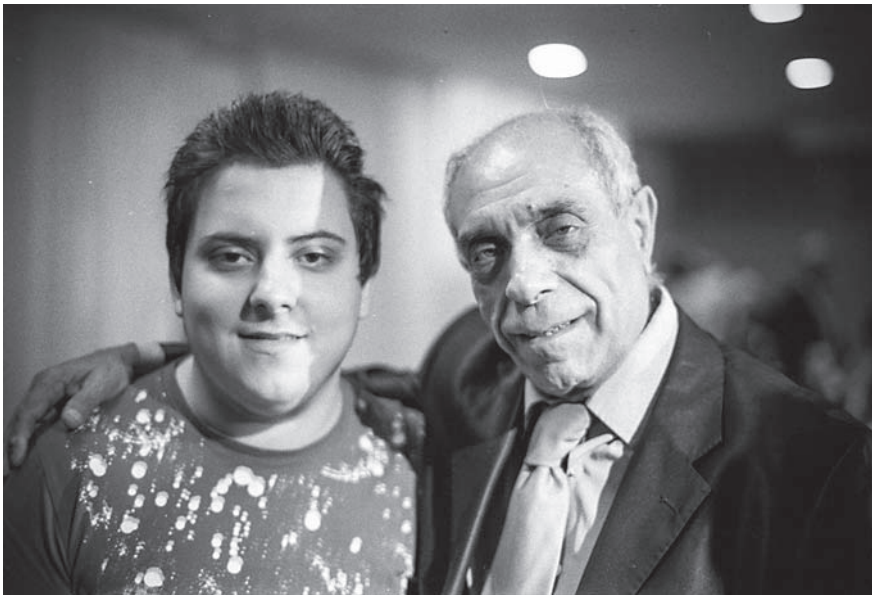
РЫЦАРЬ ПЕЧАЛЬНОГО ОБРАЗА

«Мафия уже не та, что раньше»
La mafia non è più quella di una volta
Авторы сценария Улиано Грека, Франческо Гуттузо, Джулиано Ла Франка, Франко Мареско, Клаудия Уццо
Режиссер Франко Мареско
Оператор Томмазо Лузена
Художник Никола Сферруцца
Композитор Сальваторе Бонафеде
В фильме снимались: Летиция Батталья, Чиччо Мира, Маргерита Маннино, Кристиан Мишель, Франко Секчин и другие
Amateru, Daring House, Dream Film, Il Saggiatore, Ila Palma, L'Avventurosa Film, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Moretti&Petrassi, Okta Film, Regione Siciliana, Sensi Contemporanei Cinema e Audiovisivo, Sicilia Film Commission, Tramp Ltd.
Италия
2019

Франко Мареско создал в дуэте с Даниеле Чипри проект Cinico TV, собрание черно-белых абсурдистски-дегенеративных скетчей. Их игровой фильм «Тото, который жил дважды» стал вторым в истории итальянским фильмом, запрещенным цензурой. Первым был «Сало, или 120 дней Содома» Пьера Паоло Пазолини. Теперь Мареско работает один, но по-прежнему в излюбленном жанре злого фарса, лишь отчасти смешного и лишь отчасти документального.

Его неигровая «Мафия уже не та, что раньше» во многом повторяет коллизии и приемы его предыдущей картины-памфлета «Беллусконе. Сицилианская история». На фоне самоповтора тема нового фильма кажется даже свежей – профанация и деградация героики ввиду повального конформизма и обывательского равнодушия. Мареско показывает, что происходит с недавними героями в наши дни, на примере коммеморации взорванных кланом Корлеоне судей Джованни Фальконе и Паоло Борселлино, чье расследование привело к знаменитому процессу над «Коза ностра».

В 25-ю годовщину убийства Фальконе и Борселлино режиссер выходит на улицы Палермо расспросить соотечественников об их чувствах в этот день. Уличный регулировщик и посетитель бара не испытывают никаких эмоций, и баста, а для молодого эстрадного исполнителя героями являются его мама и папа. Сообщив одному из опрошенных, что тот похож на Томмазо Бушетту – мафиози, первым нарушившего омерту и давшего показания против коллег (а также героя нового фильма Марко Беллоккьо «Предатель», где Бушетта испытывает глубокое уважение и дружеские чувства к судье Фальконе), – режиссер получает миролюбивый ответ, что скорее сходство с Марадоной. Мареско работает



«Мафия уже не та, что раньше», режиссер Франко Мареско

методом провокации Майкла Мура, но, похоже, на юге Италии она приносит несколько другой результат.

Оказывается, мученики Джованни и Паоло, пожертвовавшие собой ради свободы Сицилии от мафии, ничуть не живут в народной памяти. А если и живут, то прилагается немало усилий – то ли государством, то ли мафией, то ли это одно и то же, – чтобы превратить мемориальные ритуалы в балаган, обесценив тем самым не только память погибших, значение их жертвы и жестокость расправы, но и сам принцип героизма. И вот уже об убитых мафией говорят как об отошедших на небеса по воле Господа, приравнивая мафию к богу.

Растлевающее действие памятных мероприятий, превращенных в формальные слеты правительственных чиновников и увеселительные прогулки для дебилов, жизнерадостной молодежи и десятка доходяг, желающих засвидетельствовать свой гражданский темперамент, Мареско показывает на примере уличного концерта памяти Фальконе и Борселлино. Здесь найдется место танцам живота и тюремному шансону, чувствительно задевающему душевные струны обитателей самого депрессивного и неблагополучного квартала Палермо – зоны новостроек Норте, сокращенно ZEN. Именно здесь организует мемориальный концерт неаполитанской песни старый знакомый Франко Мареско, герой его «Беллусконе…» и теперь уже сквозной персонаж, гуттаперчевый Чиччо Мира, образец обтекаемости и пример гибкости. Теперь этот обломок мафиозной империи организует праздник против мафии – чего только не приходится делать бизнесмену, – разводит руками Чиччо в ответ на наигранное удивление режиссера. Музыкальный промоутер и устроитель уличных фестивалей, дешевая шестерка шоубизнеса, Чиччо отлично помнит времена, когда мафия была более чем «та». Конфликт превосходной памяти, не сказать ностальгии по

мафии, и расстройства памяти о ее жертвах буквально отражается на лице Чиччо и ему подобных. Он и его продюсер Маттео Маннино, тщедушный бледный господин, его упитанный протеже Кристиан Мишель и другие участники якобы мемориального шоу подвержены мгновенной трансгрессии в несознанку. Сюжетом фильма становятся отсутствующие лица, до тех пор вполне живые и выразительные, молчание – разновидность омерты, как и в прошлом фильме, где персонажи не желали подключаться к разоблачению связи премьер-министра республики Сильвио Берлускони с «Коза ностра».

«Мафия уже не та, что раньше»

Фильм Мареско работает как машина подсознания, когда бесплодные усилия рассудка, наткнувшегося на непримиримое противоречие, приводят к сюрреалистической рекурсии абсурдных картинок. Режиссер раз за разом спрашивает персонажей фильма, могут ли они сказать «Нет мафии!». Не скажут ни за что, даже по просьбе Мадонны и всех святых. Это комедия махинаций, притом с обеих сторон. Все прикидываются наивными простаками. Автор, косящий под благодушного дурачка и вооруженный риторикой берлускониевского телевидения, всеми правдами и неправдами добивается от скользких персонажей того, чего они определенно намерены избежать. Режиссер вынуждает, настаивает, заходит издалека, объезжает на кривой козе. Персонажи увиливают, запираются, проявляют ослиное упрямство. И над всей этой греко-римской борьбой витает дух здорового ренессансного смеха, и вносят в фильм какую-то тревожную лирику вкрапления хроникальных съемок Палермо 60–70–80-х годов.

Свой сарказм Мареско маскирует витиеватым штилем закадрового текста. Несоответствие высокопарного слога и заурядных ситуаций, к которым Мареско его применяет, обеспечивает почти половину комического эффекта, хорошо известного еще по роману Сервантеса.

Издевательские интонации Мареско пародируют идеалистический подход Дон Кихота к тупому и злобному обывателю. Подобно последнему рыцарю мира, Мареско укрывается тазиком для бритья и этаким идальго входит в контакт с главными и проходным персонажами. Под этой версией шапочки из фольги громилы с окраин Палермо превращаются у Мареско в «мирных тружеников», безразличные лавочники – в «детей гордого народа». Разумеется, шапито фриков, силами которого в фильме организован концерт памяти Фальконе и Борселлино, Мареско назовет «артистами с глубоким чувством гражданского долга», а самого Чиччо – «старым зубром сцены». С тихим смехом он бросается на мельницы, изображая их великанами. В этом гротескном преувеличении реальность превращается в бредовый паноптикум и разоблачает себя. Персонажи, только что выглядевшие вменяемыми, оказываются душевнобольными. Бледный антрепренер Маннини, затворившись в каморке, выходит на связь с инопланетным флотом. Кристиан Мишель, мастер неаполитанской песни, найдется в психиатрической лечебнице. Их творческая связь с Чиччо окажется грязной сделкой, эксплуатирующей психическое расстройство и зависимость «юного дарования» от выступлений на публике.

Есть в фильме и Дульсинея Тобосская, только характер их отношений с рыцарем печального образа Мареско не романтический, а коллегиальный. Приглашенная звезда Летиция Батталья, одна из героев его документального фильма «Я не знаю мужчин этого города» (2015), неунывающая дама преклонного возраста, вошла в историю фотохроникой преступлений сицилийской мафии, названной ею «Архив крови». The New York Times включила Батталью в список самых влиятельных женщин своего времени. У Мареско она выступает в амплуа комической старухи и прекрасной дамы одновременно. Предупредив, что сотрудничает с Мареско лишь ради роли старой шлюхи в его следующей картине, Летиция Батталья исполняет отдельный цирковой номер в общем бедламе. Если Мареско с его пародийно-патетическим конферансом играет белого клоуна, то Летиция – клоун ярко-рыжий. Ее язвительный, не всегда цензурный комментарий сопровождает основные события фильма.

Завершение времени героев Мареско приравнивает к антропологической мутации соотечественников в результате многолетнего правления Сильвио Берлускони и связывает его с грустным концом палермианской весны, сметенной в 1994 году «ураганом под названием Forza Italia», то есть партией Берлускони.

Анимационная вставка, посвященная нынешнему президенту республики Серджо Маттарелле, начинается со старого кинотеатра «Массимо», рисованных образов «Седьмой печати» Ингмара Бергмана. Апокалипсис и киномания тесно сходились в совместных фильмах Мареско и Чипри. «Энцо, завтра в Палермо!» рассказывал историю гангстера-киномана, учредившего в Палермо свою версию «Оскара». Мокьюментари «Возвращение Калиостро» удостоверяло деятельность

никогда не существовавшего «сицилианского Голливуда». Теперь у основного персонажа фильма Мареско, шестидесятивосьмилетнего пройдохи Чиччо Миры, который неизменно появляется в черно-белой гамме, физиономия из послевоенного итальянского кино. Шельма с амбивалентным лицом комедий и трагедий неореализма даже в цветном кадре появляется черно-белым пережитком. В глазах Мареско он – связующее звено между прошлым и будущим, между Берлускони и Маттареллой, носитель сицилианской традиции, суть которой (молчание) будет остроумно раскрыта в финале картины. Молчание Маттареллы, уроженца Палермо, по поводу сговора государства и мафии объясняется этой традицией: «Жители Палермо не говорят, такова генетика, ты рождаешься с этим». Чиччо настолько древен, чернобел и мифологичен, что именно он называет главное действующее лицо этого фильма – Никто. Так у Гомера отвечал Одиссей циклопу Полифему: «Зовут меня Никто». Этот миф, этот осколок вымысла среди документальной основы нужен Мареско, чтобы добиться какой-то более подлинной правды и более необходимого признания, чем сакраментальное «Нет мафии!». Камера Мареско исполняет партию назойливой мухи, и стойкость персонажей фильма, отмахивающихся от неудобных вопросов, упоминаний о мафии, убитых ею героях, от любого политического содержания, безусловно, комична. Но все-таки объект его наблюдения и провокации – не эти закрытые рты и невысказанные лозунги, а простое обывательское равнодушие совершенно житейского толка, нечувствительность обывателя к той самой героике, в особенности когда герои покушаются на обывательскую святыню – на общепринятое, на устоявшуюся систему общежития, на старейшую форму организации общества, каковой и является мафия, регулирующая экономические, социальные и этические отношения. Обыватель слеп, глух и нем. Он выживает. Тот самый Никто Чиччо Миры, оказавшегося Гомером из Палермо. ◆

Светлана Семенчук

ВНУТРЕННЕЕ РАССЛЕДОВАНИЕ

В «Горизонтах», второй по значимости программе Венецианского фестиваля, прошла мировая премьера грузино-российского фильма «Преступный человек» Дмитрия Мамулии.

«Преступный человек»
The Criminal Man
Авторы сценария Дмитрий Мамулия, Арчил Кикодзе
Режиссер Дмитрий Мамулия
Операторы Антон Громов, Алишер Хамидходжаев
Художники Котэ Джапаридзе, Никита Евглевский, Темо Картлелишвили, Николоз Хайне-Швелидзе
В ролях: Наталия Джугели, Владимир Кобахидзе, Годердзи Липартелиани, Гиорги Петриашвили, Мадона Чачхиани, Василиса Земскова и другие
KINOKULT Producer's Center, Millimeter Film
Грузия – Россия
2019

Через девять лет после дебютного «Другого неба» о семье эмигрантов Мамулия выпустил картину о неприкаянности, непричастности и невозможности выстроить связь с внешним миром.

Фильм начинается со сцены убийства грузинского футболиста Константина Геловани, однако это отнюдь не ключевое событие, но лишь стартовая отметка для зрителя. Опора, которая в финале будет выдернута у него из-под ног.

Название картины отсылает к известной работе Чезаре Ломброзо, в которой итальянский психиатр выразил идею о биологической предрасположенности человека к совершению преступления. Книга Ломброзо снискала популярность у современников, но довольно скоро была опровергнута. Тем не менее в криминалистике «Преступный человек» произвел революцию, показав, что исследовать можно не только преступление, но и личность преступника.

Мамулия – философ по образованию и педагог по призванию – производит подобную же перемену в киноязыке, методично смещая акценты с привычных для зрителя составляющих фильма: определить жанр «Преступного человека» невозможно, представления о фильме не дадут ни пересказ сюжета, ни психологические характеристики персонажей.

У главного героя картины Георгия Месхи нет ни своей семьи, ни близких друзей. Он работает на старой шахте инженером и будто бы отчаянно ищет связи

с кем-либо. Эту роль сыграл непрофессиональный – как и большинство исполнителей в фильме – актер Гиорги Петриашвили. Лицо Петриашвили, до съемок работавшего охранником в Тбилисском институте культуры, – идеальный материал для создания образа человека без свойств, полой формы, с течением фильма заполняющейся плотным и вязким сумраком.

Месхи – психотик, конфликтующий с внешним миром. Он присваивает себе чужую идентичность, выстраивает вокруг нее хрупкую систему, которой угрожает уничтожением любое вмешательство извне. Его попытка разыграть из себя случайного свидетеля убийства оборачивается полным непониманием, попытка предстать жертвой заканчивается на месте преступления – он ложится на землю, на то место,

«Преступный человек», режиссер Дмитрий Мамулия

где был найден труп. Отчаянные, казалось бы, необязательные и немотивированные действия героя, направленные на поиск собственной идентичности, представляются настойчивым исследованием или извращенно болезненным способом постижения мира. Этот способ затягивает героя в поле аномальных переживаний, заставляя зрителей следить за цепочкой эпизодов, за тем, что сегодня принято называть медленным кино.

Испробовав на себе судьбу свидетеля, жертвы и наблюдателя, герой «Преступного человека» проникается идеей (совершения) убийства. Методично изучая архивы с делами преступников-детоубийц, общаясь со следователями, женой убийцы и примериваясь к преступной среде грузинского «гетто», он достигает подлинного осмысления темной сущности, захватившей его разум, чувства и перестроившей само существование.

Происходит невидимый раскол – внешнее спокойствие и привычные действия скрывают внутреннее напряжение Месхи, заметное в едва уловимом взгляде или жесте. Неумолкающий телевизор транслирует новые подробности дела об убийстве – каждый раз с нотой преувеличения, долей скандала и привкусом искусственной сенсации. Небольшой экран порционно выдает новые детали, новые лица. Вглядываясь в телевизор, персонаж Петриашвили находит героев новостей и наблюдает за ними без посредничества – в режиме реального времени.

Неуловимое движение времени не подчиняется привычному осознанию, не маркируется и сопрягается только с вызывающе красивым пространством грузинских пейзажей, не меняющихся столетиями. В этот же мифологичный пейзаж вписаны и персонажи фильма Мамулии, чьи лица наделены, по словам режиссера, «архаической меткой», возвышающей их до образов, не принадлежащих конкретной культуре и избавляющей фильм от экзотического акцента.

Учителем Дмитрия Мамулии был Александр Рехвиашвили, в 1970-1980-е годы избавивший грузинское кино от национальных стереотипов и штампов. Рехвиашвили создавал обманчивые мистификации с отсылкой то к XIX веку, то к предельно условным, почти кафкианским пространственно-временны́м конструктам и, несмотря на образы вечного, размышлял в своих картинах о современности, говорил серьезным тоном и высоким стилем. В яркой ли грузинской флоре, в лабиринтах ли сумрачного города герои его фильмов растворялись в поиске себя, поглощенные рефлексией и пространством безвременья.

Дмитрий Мамулия предстает наследником этой то подавляемой, то возрождающейся традиции и во времена постсоветского застоя обнаруживает возможность для актуального высказывания на материале, как бы абстрагированном от времени и места. Интеллектуальный эксперимент режиссера состоит в отказе от строгой организации материала. Пережитый жизненный опыт остается непонятен никому, кроме главного героя, к финалу картины испытавшего многое, безропотно принявшего наказание и кару. ◆

Дмитрий Мамулия:

«ЛОЖНЫЕ ВОПРОСЫ СТАНОВЯТСЯ ПОДЛИННЫМИ ТОЛЬКО В РОССИИ»

Беседу ведет Зинаида Пронченко

Зинаида Пронченко. В интервью ты довольно часто повторяешь: «Современность моментально устаревает, у кинематографа сейчас нет механизмов, чтобы ее запечатлеть». Тем не менее ты продолжаешь пытаться. Твое кино очень медленное, то есть твой метод – предельно тщательное вглядывание во что-то, на глазах обесценивающееся.

Дмитрий Мамулия. Очень серьезная тема, и у меня нет ответа. Я сам задаюсь этим вопросом. Понимаешь, я же не истории снимаю. Я снимаю объекты, лица, ландшафты, обладающие психической ценностью. Такой подход – лишь один из этапов моих поисков ответа. Я считаю, что пресловутая киногения – это время, которое течет в человеке, его и ловит объектив. Я вот для себя это так сформулировал. У меня есть знакомая, которая говорит: «Я вышла из дома сегодня утром в прекрасном настроении, пока дошла до метро, уже плачу». Пример мобильной психики, меняющейся вне зависимости от внешних обстоятельств. И я верю в магическую структуру пленки, способную эту мобильность фиксировать. Сколько длится кадр – у тебя есть от двадцати секунд до трех минут, чтобы показать движение души, некий лакмус, впитывающий в себя время. То самое «запечатленное время» Тарковского. Так же и с ландшафтом. Нужен не унифицированный пейзаж. Соотношение человека и времени создает современность, время переливается из атмосферы в предмет.

Зинаида Пронченко. Насколько близка тебе концепция Белы Балаша, говорившего, что «кино снимает смерть за работой»?

Дмитрий Мамулия

Дмитрий Мамулия. Если честно, никогда не слышал эту гениальную фразу, но это очень точная характеристика того, что делаю я.

Зинаида Пронченко. Хорошо, с временем в метафизическом плане разобрались, а что скажешь про такую часть современности, как актуальная повестка? Например, кинокритик Мария Кувшинова написала текст, в котором обвиняет Венецианский кинофестиваль: по ее мнению, в конкурсе есть лишь один фильм – «Эма», – проговаривающий проблемы настоящего. Интересны ли эти проблемы – феминизм, обострившаяся классовая борьба – тебе?

Дмитрий Мамулия. Речь идет о социальном, правильно. А есть ли великие кинопроизведения, не знаю – Антониони, Висконти, Бергмана, – в которых содержится вот эта кенлоучевская актуальность?

Зинаида Пронченко. Безусловно. И «Леопард», и «Рокко и его братья» или «Затмение», и «Забриски-пойнт» полны этой актуальностью, это и делает названные фильмы великими.

Дмитрий Мамулия. Понимаешь, я считаю, что очень трудно, практически невозможно совместить психическую природу кино и его социальную функцию. Я могу сказать, кому это удается. Дарденнам. У них получается сохранить мифологическую сущность кино и одновременно оставаться в социально актуальном поле.

Зинаида Пронченко. Я помню, когда мы учились на ВКСР, ты постоянно говорил об инфляции речи в России. «Преступный человек» снят на грузинском. И тем не менее в картине преобладают скорее шумы, а первые восемь минут и вовсе тишина. Значит ли это, что в Грузии все так же в плане речи?

Дмитрий Мамулия. Да, в Грузии тоже сложно говорить с экрана аутентично и воспроизводить живую речь, чтобы это работало, а не фальшивило. Соответственно приходится создавать условия – либо

«Преступный человек», режиссер Дмитрий Мамулия

обращаться к языкам субкультур, либо делать диалоги сугубо функциональными.

Зинаида Пронченко. Откуда возникла идея сделать убитого профессиональным футболистом? И почему главный герой смотрит по телевизору передачу опять же про футбол? Ты болельщик?

Дмитрий Мамулия. Вовсе нет. Я долго размышлял, кем должен быть человек, с гибели которого стартует моя история. И пришел к выводу, что хочу создать мифологическую, абсолютно герметичную среду. Спорт показался в этом смысле физически воплотимым и мифологизируемым видом деятельности. Пространство чистой условности. Он умирает, как будто упала шахматная фигура.

Зинаида Пронченко. Ты не работаешь со звездами, с известными актерами. Это принципиальная позиция – дескать, труднее поверить в героя, если его играет Брэд Питт, хотя «Однажды… в Голливуде» доказывает чуть ли не обратное.

Дмитрий Мамулия. Нет, тут дело не в звездах. Я бы хотел видеть Брэда Питта у себя на площадке. Но конкретно в этом моем фильме меня интересовал тип человека нецивилизованного. Актер принадлежит к социальной группе встроенных в систему людей. А я снимаю людей, живущих в ином мотивационном пространстве. Вот, допустим, моего актера пригласили в Венецию на фестиваль. Он отказался. Я спрашиваю: почему? Поехали, ты же никогда не был в Венеции. А он отвечает: ну побываю, и что мне это даст? Режиссер – вампир, он забирает энергию из лиц, которые снимает. У актеров только в Америке есть эта нужная энергия. У Шона Пенна она имеется, у Роберта Де Ниро, а в Европе и в России – нет. Если бы у меня была такая возможность, я бы обязательно пригласил Шона Пенна или Эдварда Нортона, но увы.

Зинаида Пронченко. Насколько тебе важна красота в кадре? У тебя невероятные пейзажи в фильме, но невозможно не отметить некоторую нарочитость, композиционную или тематическую. Обязательно одинокое деревце посреди холмов будет показано в золотом сечении.

Дмитрий Мамулия. Из-за этого деревца чуть ли не вся группа надо мной издевалась, потому что это «тарковщина». И были у меня сомнения, надо ли так строить кадр да еще и повторять его упрямо. Ведь это просто Ангелопулос какой-то, кино-кино. На самом деле для меня очень важно не переходить границу, чтобы ландшафт был декоративным, но не переходил в живопись, не становился цитатой, оставался настоящим. Вот, например, я «Рому» Куарона по этой причине смог досмотреть только с третьего раза. В итоге мне понравилось. Очень интересный нарратив. А стилистически не принял этот фильм.

Зинаида Пронченко. Ты упоминаешь Тарковского. Какие у тебя с ним взаимоотношения сегодня? Давит ли его фигура на тебя, как на многих русских режиссеров, по-прежнему восхищает или ты равнодушен совершенно?

Дмитрий Мамулия. У меня к нему плавающее отношение. Например, пять лет назад я говорил про фильм «Ностальгия», что даже постановки вопросов в нем ложные, не говоря уже про все остальное. Самоуничтожение – через определенный тип ложных вопросов. В юности я бредил Достоевским, и у меня был друг с такой демонической внешностью – просто Адриан Леверкюн, – который ненавидел Федора Михайловича и говорил: вот, повзрослеешь и поймешь, что грош ему цена. Как же так, думал я, но гениальные же формулировки и идеи: мир не стоит слезинки ребенка! Сегодня мне пятьдесят, и я совершенно не понимаю, что Достоевский имел в виду. В метафизике Тарковского мне не хватает бытовой глубины. Ложные вопросы, которыми мы убиваем себя, становятся подлинными только в России.

Зинаида Пронченко. Камю говорил, а у тебя дух Камю в картине очень силен, что единственная настоящая проблема (вопрос) – это проблема самоубийства. Какая у тебя сегодня главная проблема или вопрос к миру и к себе?

Дмитрий Мамулия. Потеря образа. Абсолютная невозможность быть сегодня собой. Ощущать себя кем-то одним. Эта дисгармония монополизировала мир. Когда меня называют режиссером или, не дай бог, философом, мне сразу неудобно, будто я самозванец какой. И так почти с каждым, как мне кажется. Это мешает и кино. Очень. ◆

Андрей Алферов

КИТАЙСКИЙ КВАРТАЛ

«Парфенон»
Partenonas
Авторы сценария Евангелос Кутсуракис, Мантас Кведаравичюс
Режиссер Мантас Кведаравичюс
Операторы Китша Джозеф Киаси, Мантас Кведаравичюс, Вячеслав Цветков
Художники Юрий Григорович, Овидиюс Талиюнас
В фильме снимались: Гарип Оздем, Адупа Джон Роберт Акики, Анна Белоброва, Маргарита Бурковская, Лофи Жозеф, Мехди Мохаммед, Винни Ладо, Ута Кильтер и другие
Esse House Producciones, Extimacy Films, Rouge International, Studio Uljana Kim, Ukrainian State Film Agency
Литва – Украина – Франция 2019

Греческое слово «стасис» (stasis) означает «состояние», «неподвижность». В Древней Греции так формулировали состояние, в котором взаимно противоположные силы соединяются в определенной патовой ситуации, никак не проявляясь внешне.

Это самый аутентичный образ для картины «Парфенон» литовского режиссера Мантаса Кведаравичюса, социального антрополога и документалиста, два прежних фильма которого – «Барзак» (2011) и «Мариуполис» (2016) – обратили на себя внимание на крупных фестивалях, включая Берлинский и Гонконгский.

«Парфенон» можно было бы счесть игровым дебютом действующего доктора философии Кембриджского университета, если бы не одно «но». Сам автор не делит для себя кино на игровое и неигровое, а сделавший ему репутацию «Мариуполис» обнаруживает признаки гибридности, когда в реальный контекст с его падающими на город бомбами, градом и осколками ввинчиваются собранные по воле режиссера персонажи. То есть само кино создавалось теми же методами, какими ведется представленная в нем война. Но, в отличие от нее, фильму это скорее идет на пользу. Такая форма фантазийного, герметичного реализма свойственна современной документалистике, давно освоившей игровые приемы как свои собственные.

Но если «Мариуполис» рифмовал общее (гибридную войну в Донбассе, «русскую весну», чудовищную гуманитарную катастрофу) с частным (герои – девочка-репортер и ее отец-сапожник вместе с остальными жителями Мариуполя продолжали жить мирной жизнью, показательно игнорируя военную реальность), то в «Парфеноне» ничего, кроме частного, внутреннего, человеческого, – нет.

Здесь нет даже сквозного сюжета. Мантас Кведаравичюс снимает новый фильм, мало заботясь о здравом смысле и логике, презрев саму реальность и социальные и/или критические требования.

«Парфенон» – водянистый по смыслу фильм-сон с документальной пропиской: герои не изображают чужие жизни, но проживают их перед камерой с документальной достоверностью.

Пунктирной линией присутствует главный герой по имени Гарип (Гарип Оздем) и рассказчик. Вернее, рассказчица (Маргарита Бурковская), которая, как твой Гарри Кол из копполовского «Разговора», вслушивается в монологи, записанные на старые аналоговые пленки, пытаясь представить жизнь и судьбу человека, этот монолог произносящего.

«Парфенон», режиссер Мантас Кведаравичюс

В пыльной утробе какой-то библиотеки с втиснутыми туда призраками бобинных магнитофонов она буквально модерирует расположившиеся перед нами сюжеты нескольких героев и городов, среди которых Афины, Одесса и Стамбул. Там она выслушает, а Кведаравичюс покажет историю Гарипа, найдет для нее изобразительную пластику. Сидя в задрипанном борделе где-то на задворках нынешних Афин, Гарип будет бормотать что-то невнятное про свою жизнь, поиски любви и славы.

Нарратив этот сообщает ту же степень невнятности и всему повествованию фильма, населенного фактурными персонажами: битые жизнью и страшно трогательные проститутки, несчастный гангстер, потерявший веру художник-иконописец, бродяги и прочие обитатели днища социума. Таковы воспоминания и размышления о природе и механике человеческой памяти.

Взявшись за этот антропологический эксперимент, Мантас Кведаравичюс почти сразу же забывает о зрителе. Аттестованный автором

как психологическая драма, «Парфенон» – квазимаргинальное кино, зрителя, как кажется, не предполагающее. А если и предполагающее, то очень специфического. Это кино не рассказывающее (посредством изображения), а вводящее в *состояние*. Другими словами, перед нами пример психоделической драмы, окутанной аурой распада.

Это состояние – сон. Достигается оно ритмическими повторами, систематическими ответвлениями, прыжками из одного метасюжета в другой, из одной локации в другую.

Введенный в транс зритель поверит в любые странности на экране. В любого героя – хоть в настоятельницу борделя, хоть в мятых homo soveticus из обшарпанного госпиталя, хоть в арт-критика, звезду муратовских фильмов Уту Кильтер, которую режиссер снимал и в «Мариуполисе». Там она полемизировала с сапожником об атеизме, а здесь выразительно молчит, подставляет голову под ножницы какого-то парикмахера-варвара.

Все, что нам остается, – это смотреть сон про то, как мы смотрим фильм «Парфенон» Мантаса Кведаравичюса, похожий на блуждания в китайском квартале, где при всей ясности пространственных очертаний решительно ничего невозможно понять. Оборваны линии судьбы, а слова никак не складываются в предложения. За такой тотальной последовательностью не то зияющая пустота, не то сложность и загадочность человеческой природы. А может, все эти поиски утерянной веры, презрение к реальности, причинно-следственным связям, спрятанные в глубоком детстве корни жестокости тертого гангстера лишь фиктивные приметы артхауса.

Автора прежде всего интересует размывание любой линейности. И тогда мелькнет мысль, что все эти обрывки диалогов, сверхкрупные планы, неоновые вспышки старого борделя, изобразительность, насыщенная яркими красными и синими цветами, окутывающая вас фуксия и клаустрофобическая тьма изношенных интерьеров – иллюзия авторства. ◆

Дмитрий Десятерик

ПТСР

«Атлантида»
Автор сценария, режиссер, оператор Валентин Васянович
Художник Владлен Одуденко
В ролях: Андрей Рымарук, Людмила Билека, Василий Антоняк и другие
Garmata Film Production, Limelite, Ukrainian State Film Agency
Украина
2019

Зате я знаю тепер, – говорить він, – яка війна.
Ну і яка? – питаю його.
Ніяка, – відповідає він.
Так і є: війна – ніяка, про неї так і говорять – без прикметників.
Як ти себе почував?
Ніяк.
Як до тебе ставились?
Ніяк.
Як ти про це говориш?
Ніяк.
Як нам тепер із усім цим жити?

Сергій Жадан.
«Три роки ми говоримо про війну»

Война закончилась в 2024-м победой Украины. Было много раненых. Много безымянных могил. «Атлантида» Валентина Васяновича начинается в наши дни с появления одной из них, ракурсом сверху, в инфракрасном изображении: трое с автоматами добивают и закапывают пленного. Этот труп появится потом, «частично скелетированный, частично мумифицированный», как записывают эксгуматоры в очередном протоколе. Мир утверждается нескончаемой подготовкой к похоронам.

В Украине последние пять лет про войну снимают регулярно. В бюджете Госкино даже есть отдельная тематическая категория. Результаты, как правило, неубедительны. Причина кроме медленного и трудного созревания национальной школы еще и в довлеющей актуальности событий, в слишком тяжелом эмоциональном фоне.

Васянович устанавливает дистанцию искусственно – дает титр о завершении войны в недалеком будущем

ПТСР – посттравматическое стрессовое расстройство, чаще всего диагностируется у участников боевых действий.

и усиливает эффект визуальным отстранением: «Атлантида» – это 28 сцен, снятых на общих и средних планах почти всегда статичной камерой, причем эпизод может длиться и после выхода протагониста из кадра.

Поначалу действуют Сергей (Андрей Рымарук) и Иван (Василий Антоняк). Вместе воевали (кстати, оба исполнителя прошли фронт), сейчас работают на сталелитейном комбинате. В свободное время развлекаются стрельбой по вырезанным из металла мишеням. Потом эти черные силуэты громоздятся в комнате, словно тени убитых. Живут Сергей и Иван в заброшенном доме рядом с комбинатом. В цеху их недолюбливают – победа победой, но «колбаса по 2.20» в головах осталась. Иван контужен, не спит, работа валится из рук. После

«Атлантида», режиссер Валентин Васянович

пустячного конфликта с бригадиром он ломается окончательно, падает в ковш с расплавленным металлом. Комбинат закрывают ради «новых возможностей», провозглашаемых пролетариям с большого экрана американским инвестором в эпизоде, где явно травестируется «1984». Карикатурного Старшего Брата сменяет «Симфония Донбасса» Вертова – самая талантливая пропаганда, когда-либо снятая об этих местах, – а под экраном дерутся. Того патетического, авангардного Донбасса больше нет, более того, на ближайшие десятилетия это обреченный край: реки и водоносные пласты заражены солями с брошенных шахт. Нет питьевой воды – нет цивилизации. Пейзаж после победы некрасив и недружелюбен, окрашен тусклыми цветами, заполнен минами, полуразрушенными зданиями, большими машинами, людьми в форме и берцах – мертвыми и живыми. А еще работой. Все при деле, пусть даже по результативности оно сродни ежедневному наполнению бездонной бочки Данаид.

Васянович еще со студенческих короткометражек ставит работающего человека в основу сюжета; при этом труд так или иначе сталкивается с бытовым-бытийным хаосом.

Гончар в его фильме «Против солнца» раз за разом сминает еще не обожженные изделия и терпит постоянные закадровые скандалы.

Психотерапевт в «Обычном деле» бросает работу в больнице ради поэзии, но и с поэзией не складывается.

Виолончелист в «Креденсе», не желая поступаться принципами, теряет место в оркестре и вдребезги ссорится с родней.

Фотограф в «Уровне черного» переживает смерть отца и разрыв с партнершей, мечется в одиночестве по разгромленной после дня рождения комнате.

«Атлантида»

Сергею уже не нужно воевать, и производства больше нет; остаются два занятия, наиболее востребованные в «зоне»: развозить питьевую воду в цистерне и помогать парамедику Кате (Людмила Билека – также реальный фронтовой парамедик) при эксгумации тел из безымянных захоронений. Дотошность, с которой показаны все судебно-медицинские процедуры, – один из аффектов фильма, подобно самоубийству Ивана или соитию в фургоне среди спрятанных в пластиковых мешках «двухсотых» – не ради шока; иным способом не промерить глубину травмы, которая из медицинского понятия стала модусом существования освобожденной территории. Застопоренный кадр вторит эмоциональному оглушению; камера двигается, лишь когда Сергей приходит, как можно догадаться, на руины собственного дома, где потерял всю семью. Пусть так, он снабжен хоть каким-то прошлым, которое и дает ему волю выживать.

Еще один, малозаметный, но мертвящий мотив – числа. Иван и Сергей, совмещая стрельбу с мордобоем, бросают друг другу: «3/11!

4/18! 3/20! 2, 6, 8!» На доме, где они живут, выведено черной краской: «1977». Ковши, что выливают расплавленный шлак в карьер после самоубийства Ивана, несут нумерацию 9, 76, 10, 45. Саперы говорят о минах: «пятидесятые, девяностые находили… Работы на 15–20 лет», останки хоронят под табличкой «47 69-349-31. Временно неидентифицированный защитник Украины». Номера на автомобилях, броневиках, танках. Война, как и любая тирания, любит счет, потому что цифры распредмечивают, развоплощают. Противостоять превращению в статистику можно только действием, ведь, в конце концов, «действие – это человеческий ответ на то, что удел человека – быть рожденным»[1]. Работать, хоронить, любить, спасать кого еще можно спасти – функционировать в опустошенном, *никаком* пейзаже и *никаком* времени. Им действительно нет места среди обычных людей, как замечает Сергей, обнимая Катю. Им быть здесь. В Атлантиде, скрытой за минными полями и отравленными водами.

Перед финалом Васянович опять и внезапно включает тепловизор, погружая влюбленных в призрачное оранжево-синее мерцание после того, как становится ясно, что они никуда не уйдут и не уедут с этой истерзанной земли. Они принадлежат ей так, как могут принадлежать разве что мертвецы – или самые отчаянные живые.

Так і жити. ◆

1. *Арендт Ханна*. О насилии. М., «Новое издательство», 2014, с. 96.

Вадим Рутковский

ВИРТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ НЕ КУСАЕТСЯ

Venice VR

Venice VR – особая программа, делающая Венецианскую Мостру уникальным европейским кинофестивалем. Программа, как казалось два года назад, в момент ее появления на острове Lazzaretto Vecchio, молодильная: новый мир, объединяющий кибертехнологии с кино, перформансом, архитектурой, видеоиграми, современным искусством и бог знает с чем еще, компенсировал архаику стандартных венецианских секций. Но вот точка «ноль» пройдена, эффект новизны и головокружительного упоения виртуальными опытами пережит, VR-проекты – стабильная часть фестиваля и легальная разновидность киноискусства: Локарно этого года даже собрал небольшую VR-ретроспективу, сделав ее частью программы «История (и) кино». Третье в истории Венецианской кинобиеннале VR-погружение оставляет скептический осадок. Почему?

Хочется быстрого развития и «будущего сейчас», а тут скорее топтание на месте да еще и с постоянной оглядкой на прошлое. Слишком много наивных опытов, рассчитанных на совсем маленьких детей; сплошь знакомые, не раз (за сто двадцать с лишним-то лет!) отрефлексированные традиционным кино темы. Повторяются не только авторы, но даже названия: режиссер «Британии» Ким-Ли Понтин уже была в Венеции год назад с VR-игрой «Открытие ведьм», а VR-фильм Battlescar показывали в прошлом году в виде пилотного семиминутного релиза (к 2019-му он разросся до получаса). К тому же VR в Венеции уплотнили, пустив на остров Lazzaretto Vecchio бизнес-секцию Venice Production Bridge, отчего суеты и шумных людей прибавилось, а пространство стало ощутимо теснее. При том, что VR-программа, как и год назад, ошеломляет обилием названий: двадцать шесть проектов в конкурсе

(из них два с «дополнительными материалами», о чем еще скажу), тринадцать – вне конкурса (десять в секции Best of VR и три – проекты Biennale College, мастерской для молодых, но не обязательно начинающих режиссеров). С появлением в Венеции новой секции строить график просмотров стало крайне сложно; сильнее и разочарование от проходных работ – ты потратил несколько часов на планирование и предварительный букинг (иначе никак – интерактивные инсталляции рассчитаны, как правило, на одного человека), не пошел на несколько обычных фильмов (вряд ли очень интересных, но мало ли), а в итоге и в VR счастья нет. То угодишь в унылое компьютерное зазеркалье – Download работающего в Канаде новозеландца Олли Ранкина. То наткнешься на ирландско-британский Glimpse – действительно пока только намек на полноценную работу, лирическую анимацию, предлагающую тебе примерить шкуру влюбленной в косулю панды Херби. Минимальный арт-изыск в том, что Херби – иллюстратор, рисующий романтические комиксы, перелистывать которые позволяет интерактивная составляющая экспириенса. И ради этого я похерил «Джокера»?

Но не стоит преувеличивать и VR-стагнацию. Причина скепсиса отчасти в неадекватности ожиданий, настроенных на аттракцион. Развлекательная сторона больше не wow, но, смирившись с этим фактом, обнаруживаешь, что виртуальная реальность часто осознанно сторонится аттракционности и уверенно проявляет социальную активность. Дает старым темам новое звучание. И превращает рядовой просмотр в маленькое шоу, даже если никаких интерактивных игр с контентом не предполагается. Дальше несколько глав по основным VR-мотивам 76-го Венецианского кинофестиваля.

Порочное влияние ТВ

Все представленные в Венеции проекты делятся на линейные и интерактивные. В линейных вы никак не влияете на происходящее и по сути просто смотрите трехмерное кино с четко определенным хронометражем. В интерактивных – становитесь непосредственным участником; можете перемещаться – и физически, и с помощью джойстиков; от ваших действий зависит развитие сюжета и продолжительность сеанса. В тех случаях, когда проект граничит с компьютерной игрой, неловкий шаг может привести к фатальному взрыву – как в немецком опыте Pagan Peak, запирающем вас в альпийской хижине Крампуса, дьявольской инверсии Санта-Клауса. Используя подсказки, надо разгадывать туманные ребусы, разбросанные по дому инфернальным киллером; я сдался с третьей попытки и уже осознанно подорвал все к чертям, лишь бы эта game поскорее over. Видеоквесты явно не моя чашка чая; ничего, кроме раздражения (и на себя тоже за тупость и неуклюжесть), не вызывают.

А помимо «Языческого пика» Венеция взяла в конкурс еще две такие утомительные видеоигры, обе из Великобритании и обе на основе популярных телесериалов. «Британния» (Britannia VR: Out of Your

Mind) – путешествие по магическому миру древних кельтов с волшебными горшками, зачарованными лесами, живой водой и ритуальными плясками – хотя бы живописный и относительно внятный экспириенс (даже я смог пройти все три уровня и добраться до берега моря с финальными титрами). А вот «Доктор Кто. Грань времени» (Doctor Who: The Edge of Time) – головоломка, с которой мне справиться не удалось. Первые тизеры этой полнофункциональной VR-игры вызвали дрожь нетерпения у геймеров и поклонников сериала; но если вы не относитесь ни к одной из этих групп, остается только пожимать плечами – что этот «Доктор…» забыл на кинофестивале? То, что отобранные в Венецию VR-игры созданы по мотивам сериалов, возможно, случайность, но я предпочитаю другую трактовку: при всем внешнем сходстве нет ничего более далекого от кино, чем правящие современным миром сериалы – эрзац-искусство, не *творение*, а *продукт,* как и этот игровой контент.

Реальный театр для виртуальной реальности

Большинство линейных проектов доступны в VR-театре, то есть зале с крутящимися стульчиками; такой можно разбить где угодно. Большинство интерактивных располагается в специально построенных, иногда весьма внушительных декорациях. Но есть исключения: «Battlescar, или Панк был изобретен девушками» (Battlescar – Pank Was Invented by Girls), франко-американский VR-фильм с Розарио Доусон, озвучивающей главную анимационную героиню, показывают в декорациях ночного клуба Нью-Йорка 1970-х: граффити, полумрак, смятые пивные банки, концертные плакаты Siouxsie and the Banshees, живописно изгаженные туалеты. А одно из самых впечатляющих пространств – подобие мистической арены, круглый шатер с полом, который устилает черный песок, – построено для линейной работы Ex Anima Experience. Это коллаборация Пьера Зандровица, специализирующегося на VR (в конкурсе участвовали еще два проекта, которые он продюсировал, – Battlescar и Gloomy Eyes), и Бартабаса, уникального режиссера, превратившего цирк с конями в настоящий поэтический театр (Бартабас, автор двух игровых картин, показал в «Днях авторов», параллельной программе Венеции-2019, свой новый фильм «Конистранники»; впрочем, это скорее творческий отчет, монтаж фрагментов из постановок разных лет, чем полноценное кино). Собственно, и VR-экспириенс основан на одноименном спектакле театра Zingaro: самые яркие его образы уплотнены в 13 минут.

Курьезный образец союза виртуальной реальности и театра – Loveseat Кийры Бенцинг, американский VR-экспириенс, рассчитанный сразу на полсотни зрителей. При том, что шлемов всего четыре, по два на каждую половину бифронтального зрительного зала. Шутка в том, что в виртуальной реальности пребывают три актера, герои которых – одинокие мужчина и женщина, пришедшие на реалити-шоу в поисках идеального партнера, и ведущий этого шоу знакомств. То есть актеры

«Космос внутри нас», режиссер Тупак Мартир

в шлемах разыгрывают легкую пьеску почти антрепризного формата, говоря за виртуальных мультперсонажей. А зрители сидят себе, как в обычном театре (или на съемках реалити-шоу), и смотрят на артистов, играющих так, как, наверное, принято в американских любительских театрах. А виртуальную реальность видят на обычных, двухмерных мониторах (пока не дойдет очередь ненадолго воспользоваться шлемом, передаваемым по цепочке). Так себе удовольствие. Длится оно час; я, честно, выдержал только половину.

Loveseat – один из двух конкурсных проектов с дополнением, таким же, в общем, нелепым: посетители опыта Loveseat Soundstage 15 минут слоняются по той же выгородке, где проходит «спектакль», надев VR-очки со встроенными динамиками. Никаких виртуальных трансформаций с реальностью не происходит, но голос все время предлагает тебе иначе взглянуть на привычные вещи, задуматься о предназначении простого стула и все такое прочее. Возможно, это образец особого наивного искусства, на которое способны только простодушные американские энтузиасты.

Да, что за чудеса могут творить такие продвинутые очки, узнаешь на внеконкурсном проекте Tónandi, придуманном музыкантами из исландской группы Sigur Rós. Для него в Венеции построили очень красивую декорацию-гербарий: очки не заслоняют реальность, но дополняют ее виртуальными спецэффектами – в данном случае фантастическими цветами, чьи движения подчиняются взмахам твоих рук.

Второй конкурсный проект с бонусным дополнением – «Космос внутри нас» (Cosmos Within Us) Тупака Мартира, сорокаминутный британский VR-фильм с нехитрой графикой и простейшим сентиментальным сюжетом. Пожилой человек, страдающий амнезией и затрудненной самоидентификацией, со скрипом вспоминает прошлое, путеводной

«Коллайдер», режиссер Мэй Абдалла

звездой в котором становится его младшая сестренка, источник противоречивых чувств – от ревности до обожания. Для усиления эффекта авторы «Космоса…» используют приятные материальные куншtюки: когда виртуальная бабушка кормит героя печеньем и поит соком, тебе дают настоящее печенье и настоящий сок; плюс воздействие на обонятельные и осязательные рецепторы – запахи, ветер, прикосновения.

Собираясь на дополнение «Космос внутри нас: Behind the Scenes», я ошибочно предполагал, что это VR-фильм о фильме, но нет, участники этого экспириенса обходятся вовсе без гаджетов. Они сидят и смотрят... на того единственного зрителя, что смотрит настоящий «Космос…» и не подозревает, что превратился в объект наблюдения (нет ли в этом чего-то неэтичного?). Тут я понял, откуда взялись аплодисменты, завершившие мой «космический» сеанс. И обнаружил, что вся звучащая в фильме музыка исполняется вживую струнным квартетом. Что, конечно, увеличивает ценность проекта – если знать об этом заранее.

Человеческий голос

Без голоса не работает самая медленная и аскетичная конкурсная работа «Жизнь в цветах» (A Life in Flowers) американца Армандо Кирвина; проект при этом японский и сделан с сугубо восточной медитативностью. Для «Жизни…» построена роскошная барочная декорация – зала, полная благоухающих цветов; художник – японский ботанический скульптор (да, есть и такая профессия) Адзума Макото. Сама же виртуальная реальность предельно минималистична – пейзаж с парящим в воздухе цветком, который будет расти и изменяться в зависимости от того, как вы отвечаете на вопросы о смысле жизни. У меня, правда, есть подозрение, что смысл сказанного не имет значения, цветок

реагирует на тембр и громкость, но кто знает, вдруг то подобие дачной тигровой лилии, что выросло у меня, и есть материализация моего земного бытия?

Пионер использования голоса в VR – британский режиссер Мэй Абдалла, год назад участвовавшая в конкурсе с работой Make Noise, а в 2019-м представившая во внеконкурсной программе Best of VR психологический эксперимент для двух участников «Коллайдер» (Collider). Только один из зрителей – тот, кто решит быть «контролируемым», – может использовать VR-шлем. Но первая часть «Коллайдера» вообще обходится без технологий, оставляя тебя в комнате, набитой архивными папками и печатными машинками; на столике установлены маленькая платформа, напоминающая блюдо для торта, миниатюрные деревца, скамейки и сотни крошечных человеческих фигурок, из которых предлагается воссоздать свою самую памятную сцену. А дальше счастливчик, выбравший опцию be controlled, перемещается в пространство с подвешенным к потолку VR-шлемом и, следуя «закадровому» гиду, рассуждающему об отношениях, в которых никак не избежать взаимозависимости, совершает разные нехитрые телодвижения (и иногда использует голос, запускающий в виртуальном пространстве пульсирующие световые лучи). Зритель-доминант же – тот, что отказался быть «контролируемым» и остался без шлема, – определяет абстрактную графику, возникающую в трехмерном пространстве зрителя-субмиссива, и вступает с ним в физический контакт. Третьим актом «Коллайдера» становится встреча обоих участников и обсуждение того, что видели и делали. Но это в идеале – мой партнер, угрюмый бородатый итальянец, сбежал раньше времени; видимо, счел управление мной не слишком интересным занятием. Чтобы пользоваться властью, тоже нужен определенный талант.

Острая нехватка тела

В Венеции уйма VR-проектов, но только на этом основании делать глобальные обобщения – например, о парадоксальном невнимании виара к такой благодатной области, как секс, – опасно. За программой стоят личные предпочтения кураторов, которые, очевидно, корректируются арт-директором всей Мостры Альберто Барберой и неписаными законами политкорректности. Venice VR собирают два крупных продюсера, англичанка Лиз Розенталь и француз Мишель Релак. Тут неожиданно, что Релак в качестве режиссера задолго до появления всяких виртуальных инноваций, в 2002-м, сделал фильм «Старые добрые озорные времена» – компиляцию немых эротических багателей начала XX века. А в 2016-м поставил формально порнографический VR-экспириенс Viens!, отправляющий зрителя в эпицентр группового секса (соответственно и название можно переводить двояко – и «Давай!», в смысле присоединяйся, и «Кончай!»). Viens! показали в виар-ретроспективе Локарно вместе с инсталляцией швейцарской медиахудожницы Марии Гуты «Комната с четырьмя видами» (A Room With Four Views). Там,

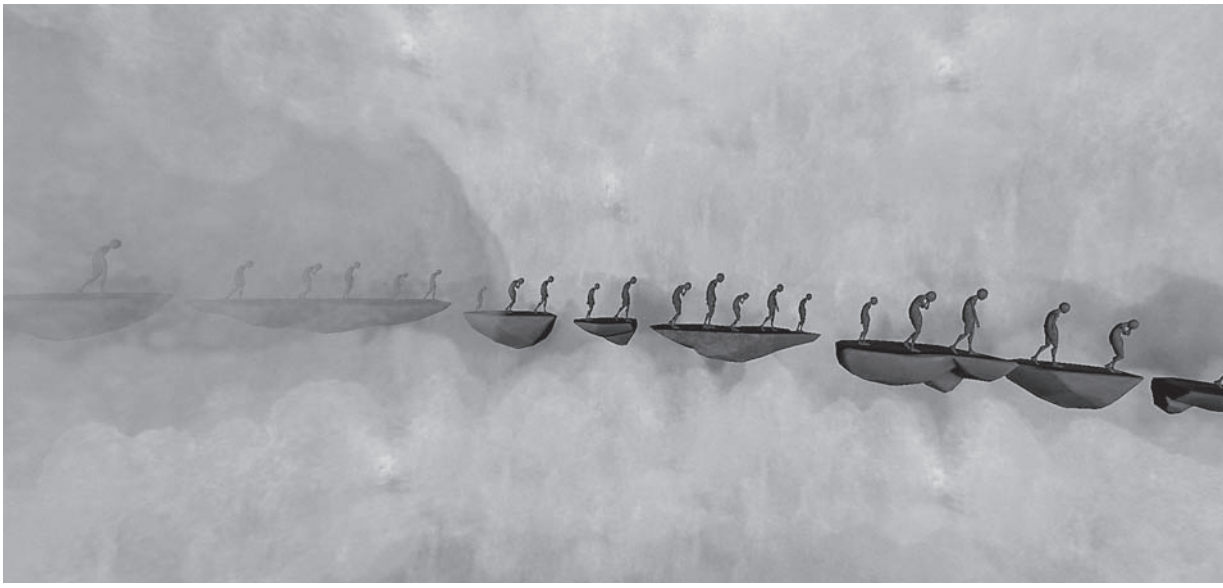
надев виар-шлем, попадаешь в студию, где снимается порно, и попеременно, пересаживаясь с места на место, оказываешься в роли разных участников процесса; самый радикальный вариант предлагает тебе стать русалкой, вставляющей дилдо в задний проход бородатого моряка в белом парике.

Так вот, ничего подобного за три обильных виар-года в Венеции не было – и это загадка; то ли Барбера усмиряет эротомана Релака, то ли Розенталь, напарница по отборочному комитету. Единственный из тридцати девяти участников 2019 года, имеющий маломальское отношение к человеческому телу, – это «О (Проект 5×1)» – O (5×1 Project) – тайваньского режиссера Цю Яня, документация перформанса радикального французского художника и актера Оливье де Сагазана. Все сольные выступления Сагазана начинаются с его появления в строгом деловом костюме; дальше полное разоблачение и превращение собственного тела в подвижный арт-объект; мутация посредством краски, глины, света; пугающая трансфигурация на грани с сюрреальным body-хоррором; никакого, даже болезненного, эротизма – сплошной хтонический помрак. О теле в каком-то смысле и проект Biennale College, работа Каролины Маркевич и Паскаля Пирона «Сублимация» (Sublimation), дающая возможность создавать абстрактные космические миры, повторяя движения танцовщицы буто Юко Коминами. Но вновь без намека на сексуальность, вытесненную из виртуальной «Сублимации» во двор острова Lazzaretto Vecchio, где юная последовательница Коминами устраивала горячие данс-перформансы.

Общество и память

К мистике, кстати, тоже большого интереса среди VR-мейкеров не наблюдается. И напрасно: одна из самых сильнодействующих работ – польские «Шепоты» Яцека Нагловского и Патрика Йордановича, проект Biennale College. Вроде бы ничего особенного, параллельный монтаж канонического православного богослужения в деревенской церквушке и молитвы «Отче наш», которую в доме с покойником читает старуха – для своего потаенного ритуала. Но я давно не испытывал такого тревожного дискомфорта, как в этом опыте, вплотную приближающем к тому древнему и жуткому, чему в нашем повседневном языке нет названия.

Формируя программу, кураторы выбрали другие мотивы, среди которых доминируют три: социальность, память и ее метаморфозы, коммуникация и манипуляция. Память – предмет серьезного исследования в проекте Bodyless и повод для приторного умиления в «Космосе внутри нас». Но память для такого молодого искусства, как VR, иногда опасна – превращается в якорь, тянущий на дно минувшего. В конкурсе встретились работы, способные вызвать, простите за несколько обессмысленное ироничным употреблением словосочетание, когнитивный диссонанс. Связанный с конфликтом между твоими ожиданиями от нового искусства абсолютной устремленности в будущее



«Ключ», режиссер Селин Трикар

(отречемся же наконец от старого мира!) и его фиксацией на прошлом. Почти абсурдная деталь: самое, по определению, бесплотное, нематериальное, виртуальное произведение отягощает тебя сувенирами. В прошлом году посетители великолепного VR-шоу The Horrifically Real Virtuality получали на выходе сумку, в которой были рекламные флаеры и бонбоньерка с мятными леденцами – вполне утилитарный подарок. Но «Космос внутри нас» и победивший в конкурсе американский «Ключ» (The Key) Селин Трикар оставляют на память фетиши, не имеющие практического применения. Бисерный браслет, полученный героем «Космоса...» от забытой и вспомненной сестрички (уже оказавшись Behind the Scenes, я заметил, что двух одинаковых браслетов нет, все, видимо, ручной работы). И ажурный ключ, висящий на стене павильона, где работает одноименная инсталляция: тех, кто прошел через этот экспириенс, в течение всего фестиваля можно было опознать по ключам, болтавшимся рядом с аккредитационным бейджем; знак посвященных фанатиков виара.

«Ключ» получил один из трех призов фестиваля – за лучшую иммерсивную работу. Жюри возглавляла Лори Андерсон, чей совместный с тайваньским гением Хуан Синь Чэнем опыт La Camera Insabbiata победил в первом венецианском VR-конкурсе 2017 года. То, что при раздаче наград Андерсон проигнорировала новый проект Хуана Bodyless, я могу объяснить только ее боязнью быть обвиненной в кумовстве. По мне, так это самая изобретательная, красивая, равно мистическая и политическая работа; путешествие, подчиняющееся логике тяжелого сна – о мрачной эпохе военного положения на Тайване 1970-х и загробном трипе скончавшегося в застенках политического узника. Вместе с его неупокоенной душой ты попадаешь то в бездну, населенную мифологическими чудищами, то в вызывающие клаустрофобическое

«Дочери Чибока», режиссер Джоэл Качи Бенсон

удушье лабиринты. И в дом, где еще сохранились обрывки старых газет и старые вещи, к которым ты, возможно, был так привязан когда-то. Ни в одном ином конкурсном проекте техническое совершенство, визуальный аттракцион и смысловое наполнение не слились в такой гармонии, как в Bodyless.

Однако приз за лучший интерактивный контент (так звучит официальная формулировка награды) достался «Линии» (A Linha) бразильца Рикарду Лаганару. В его лице жюри отметило всю детскую линию VR-индустрии: это интерактивный мультфильм, в котором мальчик Педру любит девочку Розу, но стесняется признаться в своих чувствах и подарить цветок. «Линия», безусловно, затейливая вещь: надев VR-шлем, оказываешься рядом с миниатюрной моделью Сан-Паулу 1940-х, по улочкам которого на велосипеде колесит маленький кукольный Педру; управляя виртуальными рычажками, ты регулируешь его путь; в драматическом финале Педру, отправившийся в восхождение за цветком, падает в подземелье с опасными механизмами – от ловкости твоих рук зависит его спасение.

Приз за лучший линейный контент «Дочерям Чибока» (Daughters of Chibok) тоже не самое очевидное судейское решение. Фильм нигерийского документалиста Джоэла Качи Бенсона – монолог матери, дочь которой погибла, став единственной жертвой массового похищения школьниц террористами-джихадистами в апреле 2014 года. Это незаживающая рана, это пронзительная исповедь, но она ничего бы не потеряла и без использования VR-технологий. Похоже, Андерсон и ее коллег по жюри, итальянского фотографа и режиссера Франческо Карродзини (в прошлом году он участвовал в конкурсе с критикующей модную индустрию инсталляцией X-Ray Fashion) и американского VR-дизайнера Алишу Нейплс, подкупило именно содержание.

Социальный виртуальный реализм

Вне конкурса в Венеции показали удивительный французский «Крик» (Le Cri) – опыт, позволяющий взаимодействовать с картинами Мунка. В конкурсе же об изобразительном искусстве напомнил только «Инори» (Inori), выросший из картин японской художницы Мивы Комацу. Правда, упиваться визуальной насыщенностью мешал элемент проклятой компьютерной игры: чтобы перемещаться по живописным мирам, надо вовремя что-то поднимать и на что-то нажимать.

Зато социальным в конкурсе 2019 года оказался каждый третий участник. «Боевой гимн» (Battle Hymn) израильтянина Яира Агмона – VR-фильм о рейде израильских солдат на Западном берегу реки Иордан; хрупкое примирение приносит песня, которую поет арестованный палестинец. «Комната ожидания» (Waiting Room) англичанки Виктории Мэпплбек заставляет тебя оказаться бок о бок с пациенткой онкологического отделения. «Только горы остаются» (Only the Mountain Remains), одна из пяти глав амбициозного тайваньского альманаха 5x1 Project, снятая Вэй Лянь Чанем, призером берлинского короткометражного конкурса 2015 года, запирает тебя в машине, на которой по узкой горной дороге удирают от полиции нелегальная тайская эмигрантка на сносях и шофер-индонезиец.

Внеконкурсный «Коллайдер», о котором я уже рассказал, рассуждает о манипуляции на частном, бытовом уровне, предлагая участникам невинную психологическую игру. Жестким формам манипуляции над личностью со стороны госмашины посвящен австралийский опыт Porton Down Коллума Купера, снятый по воспоминаниям и при непосредственном участии Дона Уэбба. В эпоху «холодной войны», в 1953-м, Уэбб согласился стать подопытным кроликом в психоделических экспериментах британских военных; последствия этой психотравмы Уэбб не изжил до сих пор. Участники экспириенса сидят в кабинетах за столами с кнопкой, на которую следует нажимать, реагируя на вопросы/команды виртуальных людей в белом. Пространство и замысел здесь интереснее воплощения: уровень твоих реакций не зависит от «точности» нажатий – на электронном табло всегда высвечивается близкий к пятерке результат; на якобы индивидуальной распечатке с результатами твоего эксперимента (а заодно и биографией Уэбба; еще один не имеющий практической ценности сувенир) ничего индивидуального нет. Ну а команды совсем нестрашные, оценить, что же так, на десятилетия вперед, поразило Уэбба, понять сложно. Вероятно, ужас должна внушать сама ситуация полного подчинения – но это совсем уж тихий ужас.

«Эти бессонные ночи» (These Sleepless Nights) Габо Ароры, вполне успешного американского продюсера, режиссера, программиста и экономиста, президента VR-платформы Lightshed, посвящены краху Американской мечты (которая когда-то привела в Штаты родителей родившегося уже в Нью-Йорке Ароры). В работе использованы исповеди «лузеров», подвергшихся выселению из собственных домов.

«Бессонные ночи» выглядят очень заманчиво со стороны: центр VR-инсталляции – гигантский белый куб, непроницаемый для взгляда, видно только его покрытое зеленой травой дно. Участники экспириенса надевают те самые волшебные очки с встроенными динамиками, что используют для цветочных галлюцинаций в проекте Tónandi, и перемещаются от грани к грани. Принцип построения ночей становится ясен уже на середине путешествия – взгляд, направленный на тот или иной виртуальный узор, запускает очередной скорбный монолог. Людей, которых банки и суды лишили крова, конечно, жалко, но в конечном счете технически сложный и рожденный из благородной идеи проект воспринимается как каталог грустных историй, лишенных индивидуальной окраски; голоса сливаются в монотонный безликий хор.

В пространстве инсталляции-победителя «Ключ» тебя встречает африканская актриса – инопланетянка, зовущая на свою планету, где обитают (их встречаешь уже, разумеется, в виртуальности) смешные круглые существа. Твоя задача – спасти их от гибели, которую несет громоздкое космическое зло. Работа, обещающая забаву для детей, оборачивается высказыванием по острой политической проблеме мигрантов: в финале на смену инопланетным созданиям приходят современные земляне, которых войны сделали бездомными. Ключ – пронзительная метафора: Селин Трикар использует статистические данные, согласно которым тысячи беженцев хранят ключи от своих домов, даже если те уничтожены бомбардировками или остались за тысячи километров.

Не так прямолинейно о том же – потере и желанном обретении дома – говорит неприхотливая VR-анимация австралийского дуэта Изобель Ноулз и Вэна Совервайна «Пассажирка» (Passenger). Здесь пушистая птичка с выдающим чужака акцентом везет в такси новоприбывшую в страну пассажирку; никаких деталей, привязывающих сюжет к конкретному месту и времени, но настроение переселенца, движущегося навстречу новому месту, микс тревоги и надежды, создается превосходно.

Лучший же среди социальных опытов – итальянский VR Free выходца из Ирана Милада Тангшира. Это десятиминутный документальный фильм, действие которого разворачивается в тюрьме; есть несколько забавных аттракционов – так, в одном из планов ты оказываешься на подносе с едой, которую развозят по камерам. Но суть не в этом: герои, зэки, тоже получают возможность посмотреть VR-кино. У каждого свое: мечты о вольной жизни у каждого разные. Одни, надев шлем, попадают в ночной клуб, другие – на море, третьи – на стадион, а четвертые получают шанс виртуального свидания с родственниками: «Чао, папа!» Легкий и тонкий комментарий по поводу относительности любой свободы; ненавязчивая «заметка на полях» – там, где другие предпочитают сложные предложения; остроумная рефлексия самой VR-технологии. ◆

Евгений Майзель

СТАДИЯ ЗЕРКАЛА: VR И КИНО

Необходимая пленка окутает
все и окутает Душу в нужный момент.*
Уолт Уитмен

Экспансия VR-фильмов на кинофестивалях не только настойчиво возвращает к вопросу о статусе VR, но и провоцирует ревизию самого кинематографа с его стремлением любой ценой преодолеть экранную плоскость.

0

В апреле этого года автор этих строк посетил фестиваль GoEast, на котором изучил конкурс VR-работ из стран Балтии, Восточной Европы и России (куратором выступил наш соотечественник Георгий Молодцов). В секции нашлось место практически любым жанрам: социальной рекламе («Непараллельная реальность» режиссера Мити Соркина о домашнем насилии), историко-образовательным проектам («После рождения: Евромайдан» Алексея Фурмана и Сергея Полежаки или «Кодекс свободы» Андрюса Лекавичюса), мифологической буфф-презентации («Калевала. Эпизоды» Олега Николаенко), медитативному погружению в природный ландшафт («Топь» Иоаны Миши), в живопись Чюрлёниса («След ангелов» Кристины Буозите) и даже становлению печально известного Грегора Замзы («Превращение» Мики Джонсона). Свежий зрительский опыт заставил задуматься над необычным статусом VR сегодня, когда собственными виртуальными программами обзавелись *все* крупнейшие форумы мира (о чем напомнила и большая программа VR на Венецианском фестивале). Похоже, перед нами не просто дань моде, но намерение

* Перевод с англ. мой. – *Е. М.*
В оригинале: *A necessary film envelopes all, and envelopes the Soul for a proper time.*

«Бегущий по лезвию», режиссер Ридли Скотт

киноиндустрии символически вписать это направление в киноконтекст, присвоить VR собственной истории (наподобие видеоарта), представив неким, пусть далеким и незаконнорожденным, но все же отпрыском искусства кино.

Насколько это соответствует исторической правде? А исторической логике? Действительно ли VR фундаментально связан с кино? Считать ли его разновидностью кино? Как бы наивно ни выглядели эти вопросы, в ответах они все-таки нуждаются, и эти ответы не так просты, как кажется.

Чтобы разобраться в сложившейся ситуации, предлагаю совершить два небольших путешествия во времени и рассмотреть оба явления – и VR, и кинематограф – в их исторической динамике. Ни на идеальную логистику, ни на панорамную полноту обзора эти экскурсии не претендуют, поскольку их цель не предъявление концептуальной и полноценной историографии, а лишь попытка указания на характер развития (превращений) обеих технологий. Подобно открыткам-стереопарам, такая бинокулярная оптика, возможно, обеспечит адекватную глубину и резкость при рассмотрении перспектив обсуждаемого пейзажа.

1. Один такой

Виртуальная реальность – это создание трехмерной визуальной среды, иногда или часто, но не обязательно подразумевающее возможность взаимодействия пользователя с этой средой (интерактивность). Корнями VR восходит (если не считать наскальные рисунки) к античности (например, помпейская «Вилла мистерий»), то есть к древнейшим формам изобразительного иллюзионизма. «Технологии» виртуальной реальности родственны все виды изображений, созданные или размещенные таким образом, чтобы так или иначе, оптически или

воздействуя на иные сенсорные рецепторы, «увеличивать» собственное пространство. Классический VR, известный из новейшей истории, основан на стереопсисе – особенности человеческого мозга создавать глубокое, то есть трехмерное, изображение на основе двух смежных двумерных изображений, получаемых каждым глазом в отдельности. Классический VR подразумевает бинокулярное зрение и принципиально большее, почти полное отключение от окружающего мира, чем традиционно требовало и требует кино.

Впервые стереопсис был описан за полвека до появления кинематографа, в 1838 году, британцем Чарльзом Уитстоном, автором многих больших открытий. Спустя два года Уитстон представит публике первое в истории запатентованное VR-устройство – стереоскоп. Состоящий из пары зеркал, поставленных к глазам пользователя под углом 45 градусов таким образом, что каждое отражало картинку, расположенную сбоку, стереоскоп давал возможность «смотреть в оба» и наслаждаться диковинной глубиной живописного пейзажа. (Впрочем, вместе с быстрым ростом популярности стереоскопов к пейзажным быстро присоединятся и другие виды, включая порнографические; читатель может сам представить, как выглядела такая глубина.) Пережив пик своей популярности к концу XIX века, стереоскопы удивительным образом воскреснут в следующем столетии, сумев дожить до цифровой фотографии, а там уже хождение получат их электронные потомки – например, специальные очки Google Cardboard для мобильных телефонов, позволяющие смотреть стереокино, играть в игры и т.д.

Следующее событие в сфере зрелищ, соотносимых с практикой VR-картин, случилось более чем через век. (Разумеется, ему предшествовала эволюция науки и кинематографа, которую мы здесь не прослеживаем, а еще незаметный для неспециалистов подъем новой науки – кибернетики, которую ее основатель Норберт Винер назвал наукой общения между человеком и машиной.) В 1956 году Мортон Леонард Хейлиг – американский режиссер, продюсер, сценарист и много кто еще, но главное, визионер – построил и представил публике «Сенсораму» (Sensorama). Пользователь этого уникального устройства не просто смотрел полноцветное трехмерное видео (полученное при помощи трех 35-*мм* камер, установленных на операторе) со стереозвуком, но и – если герой фильма, например, мчался на мотоцикле – вдыхал запахи города, ощущал вибрацию кожаного кресла (сиденья мотоцикла) и даже ветер в лицо. Для этого использовались стереоскопический 3D-экран, стереодинамики, вибрирующее кресло и специальная система вентиляции. Для «Сенсорамы» было снято шесть короткометражных фильмов, и на этом проект был свернут, поскольку производство оказалось дорогостоящим, а бизнес не понял, кому и каким образом можно такое продать. У Хейлига была еще идея строительства уникального, как сказали бы сейчас, иммерсивного театра (Experience Theater), подразумевающая коллективное мультисенсорное погружение, но и она не нашла инвесторов.

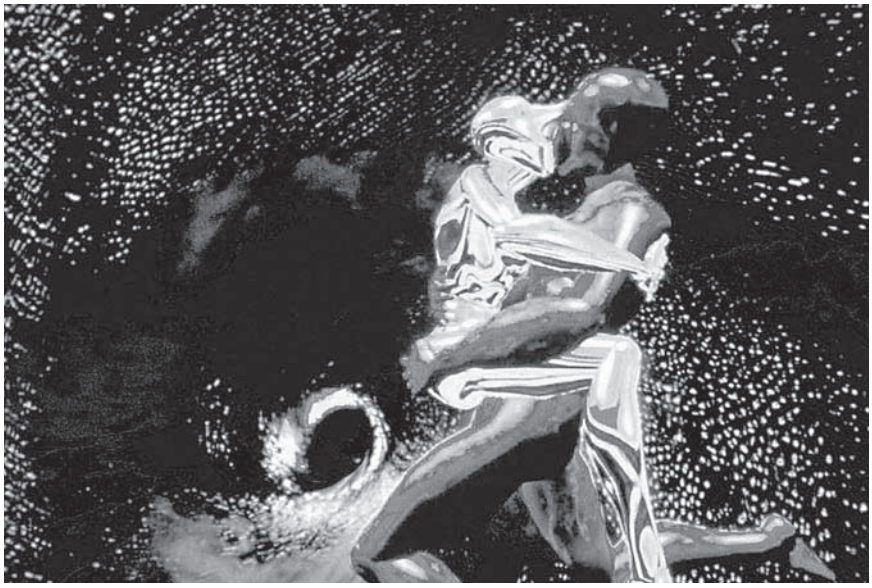
Второй проект Хейлига – Telesphere Mask (1960) – стал гораздо более прибыльным. И поворотным в истории VR. Если уникальная «Сенсорама» принадлежала в равной мере и кино, и VR, то Telesphere Mask стал первым в мире запатентованным головным дисплеем, пращуром главного современного аксессуара VR – шлема виртуальной реальности, или head-mounted display (HMD). Telesphere Mask обеспечивал стереоскопическое 3D-изображение с широким углом зрения и стереозвуком. Вскоре у таких шлемов появятся встроенные видеоэкраны для каждого глаза и система отслеживания движений головы, позволяющая смотреть на удаленные ситуации. Удаленная камера сможет имитировать движения, чтобы пользователь (а им должен был быть кто-то вроде военного летчика) мог просматривать настройки.

В 1965 году Айвен Сазерленд, выдающийся кибернетик, среди учеников которого множество крупных ученых плюс президент студий Disney и Pixar, пишет короткую статью Ultimate Display, где описывает имеющиеся дисплеи и то, для чего они могут быть предназначены. Сазерленд размышляет о виртуальном мире, видимом через HMD и настолько хорошо копирующем реальность, что пользователь не может их различить. В этом виртуальном мире пользователь может взаимодействовать с объектами. Статья завершается несколько зловеще: «В конечном итоге, конечно, это будет комната, в которой компьютер будет контролировать существование материи. Стул, выставленный в такой комнате, будет достаточно хорош, чтобы сидеть на нем. Наручники, показанные в такой комнате, будут ограничивать, а пуля, показанная в такой комнате, будет смертельной. При соответствующем программировании такой дисплей буквально может стать Страной чудес, в которую вошла Алиса»[1]. Одним из наиболее известных проектов Сазерленда стал разработанный при его участии шлем виртуальной реальности «Дамоклов меч», подвешиваемый из-за своей тяжести к потолку.

В условиях наступившей «холодной войны» кибернетика постепенно становится одним из важнейших направлений и в США, и в СССР. В том виде, в каком мы его знаем, VR вырос из американских технологий, но это, конечно, не значит, что разработки в близком направлении не велись в Советском Союзе.

В 1966 году молодой инженер Томас Фёрнесс (Thomas A. Furness III), которого современные журналисты называют крестным отцом виртуальной реальности, создает первый в мире авиасимулятор для ВВС. В модели Фёрнесса пользователи могли видеть свои силуэты, сгенерированные компьютером и имитирующие их собственные действия: симулятор записывал их на камеру и передавал на силуэт в режиме реального времени. Благодаря симулятору удаленные друг от друга пользователи (находившиеся, например, в разных помещениях) могли взаимодействовать с силуэтами друг друга в общем виртуальном мире. Все это наглядно воплощало довольно нетривиальную тогда идею, что люди, находящиеся в разных точках пространства, могут основать

1. *Sutherland Ivan E.* The Ultimate Display. URL: worrydream.com/refs/Sutherland – The Ultimate Display.pdf



Так выглядит секс в виртуальной реальности. Кадр из фильма «Газонокосильщик», режиссер Бретт Леонард

единый виртуальный мир, способный быть общей средой их общения in real time. Фактически это была идея онлайна задолго до появления всемирной паутины. Военные были так впечатлены открывшимися возможностями, что новое исследовательское направление не испытывает проблем с финансированием, и это вскоре приносит новые плоды.

С развитием кибернетики в 60-е годы возникают направления, не связанные с заказами военно-промышленного комплекса. Например, так называемое гибридное искусство (на стыке ИЗО и передовых технологий), хотя и оно продолжает тот же лейтмотив тотального всепроникающего света, о котором убедительно пишет Поль Вирильо в «Машине зрения». Впечатляющие проекты в этой области принадлежат Майрону Крюгеру – пионеру гибридного искусства, разработавшему целую среду с использованием компьютеров и видеосистем (1969). Позднее эта технология будет превращена Крюгером в легендарную инсталляцию VIDEOPLACE (1975), представлявшую собой настоящий арт-кибернетический «Солярис». Несколько темных комнат с большими видеоэкранами вступали с посетителем в интерактивное взаимодействие, реагируя на те или иные его действия и движения. Предвосхищая современное искусство на десятки лет, Крюгер использовал компьютерную графику, проекторы, видеокамеры, видеодисплеи и технологию определения положения тела.

В 60-е набирает обороты киберарт – направление, основанное на производстве и обработке разного рода визуальных спецэффектов (VFX). После появления в 1963 году специальной программы BELFIX художники получают упрощенную возможность экспериментировать с компьютерной графикой и созданием чего-то вроде киберфильмов. Результаты этих поисков, подчас весьма интересные, назывались «расширенное кино» (expanded cinema) и, как правило, обитали в галереях,

Работа Стэна Вандербека

не слишком связанных с киноконтекстом. Среди лидеров расширенного кино наиболее известен был Стэн Вандербек (Stan Vanderbeek) – поэт и экспериментатор, создававший уникальные авангардные фильмы, в которых присутствовала компьютерная анимация, коллажи, а также вольный дух сюра и дадаизма. Не желая сдаваться на милость киноиндустрии и вдохновившись идеями дизайнера-утописта Ричарда Бакминстера Фуллера (создавшего одну из моделей так называемого геодезического купола), Вандербек построил сферический театр Movie Dome, опередив свою эпоху, по мнению новозеландской исследовательницы Раки Саед, ни много ни мало на пятьдесят лет.

Значительный вклад в развитие VR принадлежит Массачусетскому технологическому институту (MIT). Здесь работал основатель кибернетики Норберт Винер и многие другие пионеры этого направления. В 1977 году – то есть за тридцать лет до Google Street View, так необходимого всем сегодня, – в MIT разработали сервис виртуального путешествия Aspen Movie Map. Удаленный пользователь мог «бродить» по виртуальным улицам города Аспена (штат Колорадо) в разные времена года, рассматривая виды улиц (созданные при помощи фотографий, сделанных с автомобиля).

В 80-е в кибербизнесе появляется еще несколько «сумасшедших нердов» (по их самоаттестации) вроде Томаса Циммермана и вундеркинда Джарона Ланье. В 1985-м они открывают Virtual Programming Languages (VPL Research, Inc.) и начинают производить VR-очки и VR-перчатки для всех желающих. По легенде, их продукция стала первым, чем заинтересовался Тимоти Лири, выйдя из тюрьмы. Перед тем как разориться и продать все активы Sun Microsystems, VPL успеет выпустить соответствующие перчатки, шлем и наушники, а Ланье – в 1989

году – растиражировать термин «виртуальная реальность» приблизительно в том смысле, в каком он известен нам сейчас.

В эти же годы Томас Фёрнесс выпускает новый симулятор полета – Super Cockpit (1986–1989). В учебной кабине присутствуют компьютерные 3D-карты, инфракрасные и радиолокационные изображения, благодаря данным экранов кабины и шлему пилот может видеть и слышать в режиме реального времени, а система слежения за шлемом и датчики позволяют пилоту управлять машиной, используя жесты, движения глаз и речь. Это была новинка – Фёрнессу удалось ввести функцию распознавания речи.

В 90-е годы VR окончательно выходит из-под военного «прикрытия», превращаясь в общегражданскую технологию. Виртуальная реальность проникает в видеоигры (культовая приставка Sega Mega Drive, и не только); становится частью современного искусства (выставка Virtuality на выставке Computer Graphics в Лондоне 1990 года); предлагает себя в виде программного обеспечения (software), позволяющего моделировать трехмерные миры на персональных компьютерах (Dimension International). К середине 90-х ученые уже способны в режиме реального времени управлять роботом, находящимся на Марсе (система называется «Компьютерная имитация телеуправления»), хотя сигналы поступают с задержкой.

В наши дни, когда к производству VR-оборудования и VR-программ подключились крупнейшие IT-компании мира – Google, Facebook, Samsung, Sony и другие, – VR-технологии доступны всем желающим в виде как разнообразных сервисов, так и оборудования и программ, позволяющих мастерить трехмерные пространства самостоятельно. Органическим следствием этого процесса стала уже совершенно не передовая и по большей части никак не развивающая собственную системную среду художественная и парахудожественная деятельность, выразившаяся в массовом создании VR-фильмов, сопоставимом с популярностью кинопроизводства, безотносительно к их качеству.

2. Другой другой

А что кино? За прожитые 124 года с ним тоже произошло много странного. Самое интересное в том, что оно никогда не прекращало меняться, причем всесторонне – внутренне и внешне, технически и теоретически. Попробуем проследить некоторые этапы этого развития – или этих метаморфоз.

Если под VR в самом общем смысле понимать любую работу с глубиной (трехмерностью) изображения, то стремление к такой оптической «виртуализации» заметно уже в первых фильмах братьев Люмьер. Съемка с движения, глубокие мизансцены, игра света и тени, особый («резкий») угол съемки – собственно все базовые операторские приемы направлены на то, чтобы проекцию плоского изображения выдать за некое живое присутствие, не столько *показать*, сколько *передать* объем, рельеф, глубину изображаемого объекта. Реакции бегства, паники,

обмороков на первых сеансах Люмьеров не только доказывают колоссальный иммерсивный потенциал непривычного медиа, но и дают основание историкам кино считать публичный показ «Прибытия поезда на вокзал Ла-Сьота» первым 3D-сеансом[2]; подчеркну, что угол, под которым снят поезд, увеличивает глубину изображения, о чем говорится, вероятно, во всех учебниках по операторскому искусству. В более общей искусствоведческой литературе всю эту оптику тщательно разбирает Рудольф Арнхейм[3], чьи взгляды долгое время были весьма влиятельными и в теории кино.

Удивительной способности люмьеровского аппарата достоверно, хоть и в черно-белом виде, запечатлевать и воспроизводить видимые фрагменты окружающей жизни многим кинематографистам, как ни странно, показалось недостаточно. Если Хейлигу понадобилось передавать запахи, вибрацию и атмосферные эффекты, то в начале XX века изобретатели пытались так или иначе присовокупить к движущимся фотоизображениям хотя бы цвет и звук. Получилось это сделать в приемлемом виде далеко не сразу, хотя было множество промежуточных решений, и оба процесса переживались драматично, в том числе потому, что всегда находились разумные люди, справедливо полагавшие, что добром этот прогресс не кончится.

Особенно эмоционально переживался приход звука. Точнее, не звука (немое кино почти никогда не было таким уж «немым»), а именно синхронизации звука и изображения, когда на рубеже 20-х и 30-х годов наконец появились фильмы с синхронной речевой фонограммой, так называемое говорящее кино (talkies). Голливудские продюсеры опасались потери интернациональной аудитории, а мастерам всего мира было ясно, что рождается новый и пока еще малоизвестный медиамонстр, нечто совсем постлюмьеровское, а значит, существующее по каким-то своим постлюмьеровским законам, грозившим разрушить старые сложившиеся порядки, и в частности культуру монтажа (так считал Эйзенштейн). Большинство авторитетов эпохи, от Чаплина до Пудовкина, выступали против звука, полагая его бессмысленным и лишним. «Говорящее кино почти так же мало нужно, как поющая книга», – доказывал Шкловский[4]. Приблизительно в это время возникают и первые образцы стереокино (горячим адептом которого спустя многие годы самым неожиданным образом станет Сергей Эйзенштейн).

Помимо инженерной мысли, неустанно совершенствовавшей съемочный процесс, были и мечтания теоретиков. Вообще в первые десятилетия многие видели в современном им кинематографическом медиуме обещание чего-то большего, чем нынешнее синема, и вдохновенно предсказывали кино грядущей эпохи – поражающее воображение своим охватом и всепроникающей природой. О загадочном «симультанном полисинема» (poly-cinema) – множестве фильмов, проецируемых на экран в форме сегмента сферы, – писал в 20-е годы Ласло Мохой-Надь[5] (в другом тексте он упоминает проецирование без экрана). В последние годы жизни много размышляет о стереокино Эйзенштейн.

2.
Hayes, R.M. 3-D Movies: A History and Filmography of Stereoscopic Cinema. // Jefferson, New York, London: McFarland, 1989, p. 3.

3.
Арнхейм Рудольф. Искусство и визуальное восприятие. М., издательство «Прогресс», 1974.

4.
Тут можно со всей определенностью подтвердить, что за исключением голливудских продюсеров, которые не учли подъем радиостанций и аудиокультуры в целом, большинство скептиков были совершенно правы по меньшей мере в нескольких аспектах: с наступлением звуковой синхронизации кино действительно стало другим; старое (в смысле не говорящее) кино постепенно перестало производиться; роль звука с того момента и вплоть до наших дней только возрастает. В современном фильме, будь то коммерческий блокбастер или авторское кино практически любого типа, звук играет ключевую роль: отвечает за развлекательный компонент; структурирует рассказ; расставляет смысловые акценты. Впрочем, обсуждение этого вопроса выходит далеко за границы обсуждаемого предмета.

5.
Moholy-Nagy László. Painting, Photography, Film. // Cambridge, Mass.: MIT Press, 1969, p. 41.

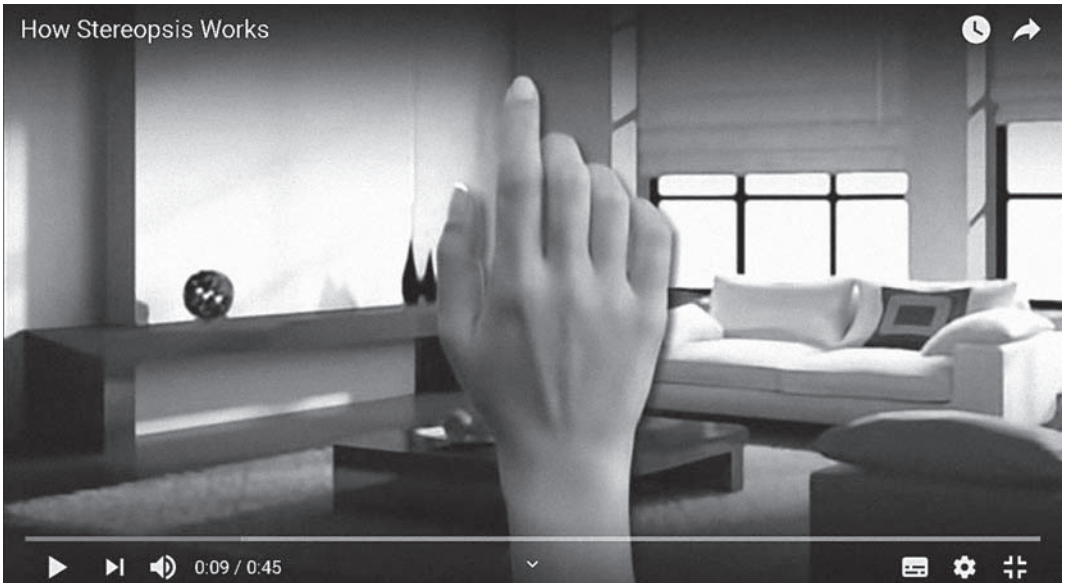
«Быть живым!», режиссеры Александр Хакеншмид, Фрэнсис Томпсон

В 1947 году он пишет, что стереокино отвечает двум глубоким устремлениям человеческой природы – «способности с интенсивностью… “втягивать” зрителя в то, что было когда-то плоскостью экрана, и не менее реально сокрушительно “обрушивать” на зрителя то, что прежде оставалось распластанным по зеркалу его поверхности»[6]. Из энергичной витальности этого описания понятно, что Эйзенштейн хорошо сознавал агрессивность стереотехнологий, их ориентацию на всего человека сразу – все то, что спустя каких-то восемь лет после его смерти на свой лад в США реализует Мортон Хейлиг. Думали о кино, которое было бы чем-то большим, чем кино, и в Западной Европе. В 1944 году фантаст Рене Баржавель (впоследствии повлиявший на Годара времен «Альфавиля») пишет эссе «о будущих формах кино», используя выражения «тотальное кино» и «виртуальный образ». Баржавель убежден, что «эволюция кинематографа… будет завершена, когда он сможет предложить… персонажей в полном рельефе, в полном цвете и даже, возможно, с запахом <…>. [Это будет] время, когда эти герои будут освобождены от экрана и тьмы кинотеатров, чтобы выйти на улицы города и в частные кварталы своей аудитории. Даже тогда наука продолжит добавлять более тонкие штрихи к своему совершенству. Но, по сути, он достигнет своего конечного состояния. Состояния, которое мы называем тотальным кино»[7]. Что это, если не описание идеального VR, до сих пор еще (возможно, к счастью) не наступившего? Некоторые историки полагают, что эти мысли повлияли на Базена – в частности, на два его эссе о телевидении и панорамном кино, в которых он пытается понять, что из этой интерактивной техники будет взято в прекрасный мир будущего.

Условно следующая, в нашей конспективной версии, серия попыток кинематографа выйти за собственные пределы и обрушиться

6. *Эйзенштейн С.* О стереокино. – В изд.: *Эйзенштейн С.* Неравнодушная природа. М., «Эйзенштейн-центр», 2004, т. 1, с. 343.

7. *Barjavel René.* Total Cinema: Essay on the Future Forms of Cinema. Unpublished translation. // Alfio Leotta, trans. Victoria University of Wellington, 2016, p. 18. Оригинальное издание: *Barjavel René.* Cinéma total: essai sur les formes futures du cinéma (Paris: Denoël, 1944).



Кадр из ролика на YouTube под названием How Stereopsis Works, показывающего, как у обладателей бинокулярного зрения срабатывает эффект 3D

на зрителя новой, неслыханной и невиданной, мощью начинается после второй мировой войны. Грандиозным этапом на этом пути была «Сенсорама» (Эйзенштейн дорого бы дал, чтобы посмотреть хотя бы одну из этих шести короткометражек Хейлига!), но все же на массовое зрительское сознание непосредственно влияли иные новшества, которыми быстро обзаводились лучшие кинотеатры планеты. А именно новые стандарты цвета, звука и, конечно, в первую очередь экрана. Продолжились эксперименты с широкоформатной пленкой (превосходящей стандартные 35 *мм*), продолжилась и экспансия панорамного кинематографа, каждый следующий формат которого пытается быть шире, а то и более выгнутым, чем предыдущий: Polyvision (впервые опробованный еще в 1927 году Абелем Гансом в «Наполеоне»), Cinerama (1952), «Кинопанорама» (1957, СССР), Super Cinerama (1962) и многие другие, включая IMAX, доминирующий до сих пор.

В качестве отдельного фронта виртуализации кинематографа имеет смысл рассмотреть крамольную идею поли- или мультиэкранного изображения, отчасти перекликавшуюся с видениями Мохой-Надя. Концептуальный образец такого подхода предложил Фрэнсис Томпсон, чей (совместно с Александром Хэммидом) эксперимент с мультиэкраном в фильме «Быть живым!» (1964) завоевал премию «Оскар» и, как считается, в дальнейшем вдохновил создателей IMAX. Почти дословно перекликаясь с теоретиками прошлых лет, Томпсон мечтал о сферическом театре с бесконечной сценой, уходящей за горизонт; о театре, в котором режиссер работал бы уже не с плоской поверхностью, а скорее с «бесконечным объемом». Как и Эйзенштейн, Томпсон сознает, что такой сферический театр будет вводить людей в «совершенно новый визуальный мир, который будет эмоционально, физически и интеллектуально подавляющим»[8]. Любопытно, что Томпсон вырос из

8. *Youngblood Gene*. Expanded Cinema. // A Dutton Paperback P. Dutton & Co., Inc., NY, 1970, p. 358.

среды независимого кино, из круга Йонаса Мекаса, и в «Быть живым!» мы видим многие идеи и эстетику именно американского авангарда.

Вообще мотив технологического расширения/сужения сознания (по аналогии с расширениями пленки или экрана) в эпоху наступившего new age становится навязчивым: мы встречаем его и в фантастике, и в проповедях разного рода гуру, и в идеологии хиппи, и в сюжетах развлекательной культуры. Иногда этот мотив приобретал синкретически-оптимистичное звучание: примером такого дискурса можно считать книги Тейяра де Шардена, который, в частности, настаивал на «гоминизации» (впитывании опыта предыдущих поколений молодыми поколениями, благодаря чему человечество становится умнее и лучше). Эти гуманистические идеи (равно как и мысль о художнике, который наряду с ученым создает новую всеобщую реальность и новую систему знаков) глубоко перепахали Джина Янгблада, написавшего под их влиянием вдохновенную книгу «Расширенное кино» (1970). В ней Янгблад не только излагает свои взгляды на универсум, но и подробнейшим образом разбирает оригинальные (и нередко малодоступные) фильмы американского авангарда – Стэна Брэкиджа, Уилла Хиндла, Пэта О'Нилла, Джона Шофилла, Майкла Сноу, Джордана Белсона, братьев Уитни и многих других. Не остаются без внимания и представители тогдашнего видеоарта, от Нам Джун Пайка до Альдо Тамбеллини; кажется, что автора волнуют все, кто, по выражению Стэна Вандербека, «дурачился на внешних границах чувств». Кроме разного рода утонченного арт-радикализма Янгблад живо интересовался и большим кино, в частности Стэнли Кубриком и молодым Лукасом.

Последнее было весьма кстати, поскольку в 70-е на волне панорамного кинематографа, развития графических технологий VFX и затем появления (в 1975 году) новой системы стабилизации камеры Steadicam возникает и развивается так называемое New Cinema, возглавляемое Джорджем Лукасом и Фрэнсисом Ф. Копполой. Фильмы этого сегмента, впоследствии окрещенные также «голливудским барокко», предлагают зрителю не просто дорогостоящие зрелища с лучшими спецэффектами, но новое чувство погружения и телесной вовлеченности в действие, невозможное без использования разного рода виртуальных симуляторов, переносящих пластическую реальность в физический мир[9]. И Лукас, и Коппола не ограничивались в своей созидательной активности кинематографом (техническим аспектам которого тоже придавали первостепенное значение) и нередко «отвлекались» на строительство разного рода развлекательных комплексов – совсем наподобие фантазий Баржавеля о тотальном кино или Томпсона о гигантском сферическом театре. Из идейного и эстетического наследия New Cinema впоследствии вырастут и анимация Pixar, и супергеройские вселенные Marvel.

Примерно в это же время вместе с распространением камер наружного наблюдения тема тотального кино получает зловещий обертон в виде всепроникающего панкинематографа, уже давно способного обходиться без людей и исправно осуществляющего режим

9. Подробнее об этом см.: *Turnock Julie A.* Plastic Reality: Special Effects, Technology, and the Emergence of 1970s Blockbuster Aesthetics. // New York: Columbia University Press, 2015.

тотальной полицейской слежки. Это паническое чувство фиксирует Поль Вирильо, обсуждая фильм Der Riese («Гигант») Михаэля Клира, весь состоящий из видеозаписей камер наружного наблюдения в крупных городах Германии[10].

Тревожная и отчужденная атмосфера технократии, чуждой и враждебной человеку, была запечатлена и в литературе киберпанка, появившейся в 80-е годы (Гибсон, Стерлинг и другие), но в игровом кинематографе отразившейся едва ли не раньше («Бегущий по лезвию» Ридли Скотта). Киберпанк выглядел законным стилистическим преемником нуара середины XX века и выражал одновременно идеи наступающей виртуальной реальности и самый широкий спектр опасений по этому поводу. В 1984 году (за пять лет до Джарона Ланье с его «виртуальной реальностью») Уильям Гибсон вводит термин «киберпространство», которое он понимал как компьютерную сеть (или сети), организующую коллективные галлюцинации, рассчитанную на миллионы пользователей.

В 90-е кинематограф и VR знакомятся уже совсем близко, доказательством чему такие голливудские картины, как «Газонокосильщик» (1992) и «Странные дни» (1995), прививающие широкому зрителю идеи виртуальной среды, способной проникать в чужие жизни и изнутри развивать или уничтожать все живое.

Впрочем, в эти годы кино оказывается перед куда более страшной угрозой, чем власть бездушных машин или коварных киберхакеров: дигитализация, коснувшаяся, конечно, не только кино, но и всех остальных сторон жизни. Но для кино дигитализация означала нечто совершенно неприемлемое: покушение на святая святых люмьеровского кинематографа, на само тело медиума – на пленку, на священный film. На сей раз даже самым отпетым циникам казалось, что это конец, что наступает какая-то иная эпоха, а старое доброе синема навсегда отплывает на белом теплоходе в прошлое. И снова, как и в случае со звуком, надо честно сказать, что все это действительно произошло. И новая эпоха действительно наступила, а дигитализация – совершилась[11]. Вот только кинематограф и не подумал исчезать: аудитория отказалась видеть разницу в пленочном и цифровом изображениях.

Этот фокус произвел впечатление на многих наблюдателей. Дэвид Бордуэлл дипломатично констатировал, что «фильмы стали файлами»[12]. Джон Белтон выразился о «ложной революции»[13]. Стивен Принс отметил, что цифровое изображение допускает «реализм восприятия», полностью аналогичный фотографическому[14]. Берис Гот обнаружил, что разница между цифровым и фотографическим изображениями не принципиальна, поскольку разница между этими камерами лишь в том, каким образом регистрируется информация, но не в самом (фотографическом) способе захвата первичной реальности[15]. Поэтому наша реакция на цифровое изображение точно такая же, как на аналоговое.

С наступлением XXI века приключения кинематографа не закончились. В результате продолжающегося цифрового «рассеяния»

10. *Вирильо Поль*. Машина зрения. (Перевод с французского А.В.Шестакова под редакцией В.Ю.Быстрова.) СПб., «Наука», 2004, с. 86–87.

11. Более того, те, кого волновала непредсказуемость «цифры», тоже оказались правы: согласно устоявшемуся консенсусу в качестве единицы хранения «цифра» (с точки зрения дальнейшего воспроизведения) куда более ненадежна, чем пленка, хранящаяся по всем правилам, поскольку, часто меняясь, цифровые стандарты нередко оказываются несовместимы с файлами прежних форматов.

12. *Bordwell David*. Pandora's Digital Box: Films, Files, and the Future of Movies. // Madison, Wis.: Irvington Way Institute Press, 2012, p. 8.

13. *Belton John*. Digital Cinema: A False Revolution? // October, 100 (Spring 2002), p. 98–114.

14. *Prince Stephen*. True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory. // Film Quarterly, 49.3 (Spring 1996), p. 27–37.

15. *Berys Gaut*. A Philosophy of Cinematic Art. // Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 48.

киносеанс перестал быть непременно коллективным. Оставшись жить в кинотеатрах, кинофильмы, ставшие файлами, распространились по интернету, персональным компьютерам и даже мобильным телефонам. Меж тем когда-то именно из тезиса о коллективной природе кинематографического опыта (и из коллективной практики просмотра) выросли многие представления о кино, определившие его судьбу в XX веке и бывшие, как казалось, его сущностной особенностью.

Среди других новейших тенденций, безжалостно разрушающих наши традиционные взгляды на кинематограф, отмечу беспрецедентный подъем анимации в нулевые и 10-е годы. Несложно заметить, что, проникая во все области и этапы кинопроизводства (будь то выпуск больших мультипликационных картин или этап компьютерного postproduction), анимация самым циничным образом надругается над светлыми идеями Андре Базена относительно кинематографа как важнейшего проводника фотографического реализма. Впечатляющий кульбит анимационного бума состоит в том, что перед нами натуральное возвращение из модернистского мира конца XIX века, переносящего на экран актуальную действительность, в мир премодернистский, дофотографический, в долюмьерово царство графики и иллюзионизма.

3. Встреча

Я съел все, что вы просили, а теперь дайте мне то, что я заказывал.

Виктор Соснора

Какую картину мы видим из двух этих прихотливых эволюционных цепочек?

Мы видим, как одна из технологий при могучей поддержке кибернетики уверенно вошла во все сферы нашей жизни, но пока еще делает лишь первые и не вполне уверенные шаги, несмотря на вклад Цай Минляна, в качестве современного самостоятельного арт-медиума. Времена гениальных киберпионеров типа Майрона Крюгера и Стэна Вандербека давно прошли, а поколение новых гениев пока, очевидно, не народилось. Общественным культурным событием виртуальные фильмы или арт-объекты не стали, и, возможно, чтобы это случилось, необходимо какое-то принципиальное усовершенствование нынешней технологии и нынешних стандартов, которое произойдет со временем. Отчасти этот несколько ущербный статус VR объясним особым положением цифровой культуры в нашем обществе: все ею пользуются, вольно или невольно, но мало кто о ней что-то знает, кроме владения пользовательскими функциями или представлений о разных моделях тех или иных устройств. Еще двадцать лет назад Лев Манович писал, что «ни один критический текст по цифровому искусству (digital art) до сих пор не получил такого же статуса общеупотребительности (familiar), как классические статьи Клемента Гринберга и Розалинды

Краусс (о современном искусстве) или Андре Базена и Лоры Малви (о кино)»[16] – но за минувшие двадцать лет ситуация, во всяком случае в России, не слишком изменилась.

Мы также видим, как другая «технология» (которая, в отличие от VR, сразу стала событием мирового масштаба и за минувший срок накопила гигантский символический капитал) все эти годы демонстрировала удивительную способность к гибридизации и решительному отказу от любых своих фирменных черт – с полным, что поразительно, сохранением какой-то внутренней идентичности и преемственности. Подобно кораблю Тесея, все части которого были постепенно заменены, кино являет собой, по очень давнему (и сказанному по другому поводу) выражению Кристиана Метца, не более чем один сплошной спецэффект, чьей всегдашней мечтой было, как это ни смешно звучит в свете только что сказанного, превратиться в ту самую трехмерную реальность, которой при всей ее современной востребованности не хватает энергии массового спроса и сопоставимого гуманитарного содержания. Кинематограф не боится VR и готов съесть его со всеми потрохами, но есть одна маленькая деталь (пока не имеющая решения, хотя, вполне вероятно, это всего лишь вопрос времени) – способность зрителя тем или иным образом участвовать в действии картины. Безусловно, по своей значимости такая трансформация, если она произойдет, не уступит ни проблеме звука, ни даже дигитализации, поскольку речь идет о смене базовой и до сих пор остававшейся неприкосновенной схемы потребления: из сеанса просмотра, наблюдения фильм превращается в сеанс активного квеста. С одной стороны, это новшество, думается, гарантирует востребованность нормального «наблюдательного» кинематографа (точно так же, как с приходом кино и ТВ выжили и живопись, и фотография), с другой – сам этот переход радикально изменит функции не только зрителя, но и образа и, возможно, вообще всей образной системы того, что мы называем кинематографом сейчас. Возможно, такая трансформация действительно окажется несовместима с именем «кино» (поскольку она очевидно несовместима с его особенным переживанием) и будет называться как-то иначе. Возможно, кинематограф переживет и эту метаморфозу, впитав какие-то формы интерактивности вроде той, что сейчас закреплены за VR. Как бы то ни было, это тот самый случай, когда, чтобы представить себе такое кино, его все-таки надо сперва увидеть, а чтобы его увидеть, надо определенно запастись терпением. ◆

16. *Manovich Lev*. 10 Key Texts on New Media Art. 1970–2000. // URL: http://manovich.net/content/04-projects/036-key-texts-on-new-media-art/33_article_2002.pdf

Альберто Барбера:

«СТРИМИНГ – ЭТО НАШЕ БУДУЩЕЕ»

Беседу ведет Егор Беликов

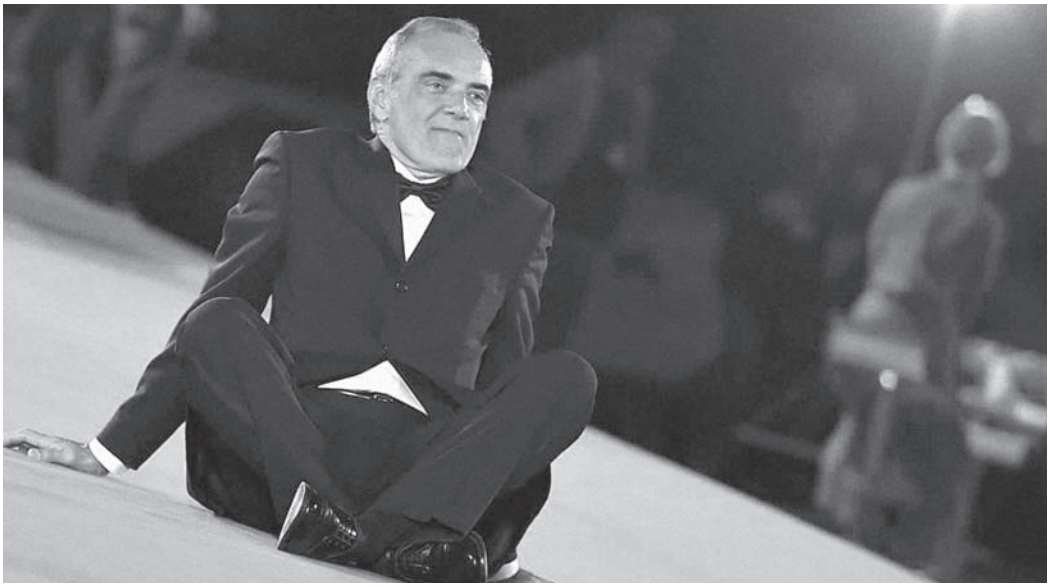
Егор Беликов. Какова ваша стратегия как директора и главного отборщика Венецианского кинофестиваля? Изменилась ли она в этом году или вы работаете как раньше?

Альберто Барбера. Думаю, фестиваль сильно изменился с тех пор, как я вернулся к работе над ним в 2011 году[1]. Я совершил небольшую революцию: мы отремонтировали кинозалы, построили новые; улучшили качество показов и вообще всю сервисную часть; целую новую площадь устроили справа от дворца.

Наконец, изменились принципы отбора. Мы решили сократить количество фильмов в официальных программах, сделали конкурс реставраций Venice Classics. Я много работал над тем, чтобы восстановить отношения с кинематографистами, особенно с американскими. В какой-то момент голливудские студии решили пропускать Венецианский фестиваль, предпочитали ездить на смотры в Монреаль, в Торонто, так им было проще и дешевле, они думали, что перспективнее продвигать картины на домашнем рынке. Мне удалось уговорить их вернуться, убедить, что прибыльнее будет ездить как раз в Венецию: хоть это и стоит больших денег (надо возить много народу из Голливуда в Италию, оплачивать проживание и так далее). Но здесь находится пресса со всего мира: около двух с половиной тысяч журналистов, четыре тысячи фотографов и телеоператоров. Я объяснил главам студий, что мы полностью обновили фестиваль и в Торонто, где не так много зарубежных журналистов, у них просто не будет возможности задействовать международную прессу. Таким образом, у нас появились фильмы-открытия, которые стали очень успешными, были номинированы на «Оскар» и получали его.

Впрочем, уговаривать пришлось не только американцев: я убеждал продюсеров больших европейских

1. Альберто Барбера также руководил фестивалем с 1998 по 2002 год. – *Прим. ред.*



Альберто Барбера

и азиатских студий. Всем стало выгоднее принимать участие в Венецианском фестивале.

Егор Беликов. Не кажется ли вам, что в программу фестиваля стали отбирать все больше мейнстримных фильмов? Ведь венецианский смотр раньше предпочитал арткино. Кого тут можно винить – мировой кинорынок, премию «Оскар» или Netflix?

Альберто Барбера. Нет, нет. Каждый год у нас всего пять-шесть голливудских студийных фильмов с громкими именами. Но если посмотреть на весь лайн-ап фестиваля, то мы отбираем не больше 20 процентов картин знаменитых режиссеров с популярными актерами и так далее. А вот остальные 80 процентов программы – это новые лица, авторы, известные только на родине, но никак не во всем мире. Мы много ищем, изучаем различные аспекты современного кинопроизводства. Это точно неправда, что мы фокусируемся на мейнстриме, всё наоборот.

Егор Беликов. Попадание в основной конкурс фильма Тодда Филлипса «Джокер» – это, мне кажется, настоящая инновация для международного фестивального движения. Правда ли, что существует некое предубеждение отборщиков относительно кинокомиксов?

Альберто Барбера. Совсем нет. Просто такие фильмы обычно не отправляют на фестивали.

Как вы знаете, Кристофер Нолан – один из важнейших современных кинематографистов. Я его очень люблю, обожаю большую часть его фильмов. И вот он не хочет приезжать на фестиваль, поэтому его фильмы не участвуют в фестивальных конкурсах.

Егор Беликов. А вы лично уговаривали его приехать?

Альберто Барбера. Каждый фестиваль уговаривал. Он не хочет. Его фильмы всегда минуют фестивали. Это просто пример. В других случаях студия не хочет везти на фестиваль фильм, например, про Бэтмена.

Но для «Джокера» киновселенная DC – это всего лишь референс, стартовая точка. Ведь фильм совершенно другой, он о совсем иных вещах. Он использует некоторые элементы из мира Бэтмена: город Готэм, имя Джокер. Фильм оказывается куда более амбициозным, подрывает жанровые устои. Это очень сильное кино, темное, реалистическое о современной жизни в мегаполисе наподобие Нью-Йорка. Вот почему мы взяли его в конкурс. Он намного более существенный, чем любой жанровый фильм, который мы видели прежде[2].

Егор Беликов. Этот вопрос от российских кинокураторов и отборщиков, которые сегодня сталкиваются с разного рода законодательными и иными ограничениями в работе. Есть ли у вас какие-либо указания от руководителей Венецианской биеннале или как отборщик вы свободны? Есть ли у вас, скажем, некая квота для итальянских картин в программе?

Альберто Барбера. Нет, мы на сто процентов свободны, нет никакого прессинга, вмешательства со стороны политиков, государства или кинематографистов. Одна из причин, почему фестиваль успешен во всех смыслах этого слова, состоит в том, что президенту биеннале удалось сберечь для нас полную независимость. Я не получаю ни от кого звонков с требованиями, ни разу такого не было. Вместе с командой я делаю свой отбор и на меня не влияют ни политики, ни индустрия, ни экономика.

Егор Беликов. Ожидаются ли инновации в плане программ наподобие VR-конкурса, который появился несколько лет назад?

Альберто Барбера. Трудно сказать. Ситуация меняется так быстро и так значительно, что сложно предсказывать на несколько лет вперед, даже на месяцы. Все кардинально изменится, когда большие игроки запустят свои стриминговые сервисы к началу 2020 года. Мы еще не знаем, в каком мире окажемся, но он будет совершенно иным, это точно. Так что сложно делать прогнозы.

Я горжусь тем, что Венецианский фестиваль совсем недавно изменился так же, как изменился ландшафт киноиндустрии. Мы открыты всему новому. Два года назад стали первыми, кто запустил конкурс VR-фильмов, потому что мы осознали, что эта новая технология заслуживает внимания. Я уверен, что VR – это не будущее всего кинематографа, просто кино и виртуальная реальность будут сосуществовать.

Мы также были первыми, кто пригласил фильмы производства Netflix в основной конкурс. До сих пор ведутся дискуссии по поводу Netflix. Я думаю, что через два-три года никаких споров не будет, потому что все кино будет на стриминге. Нет смысла дискутировать о том, что производит Netflix – кино- или телепродукцию.

Егор Беликов. То есть все фильмы будут телевизионными?

Альберто Барбера. Ну ладно вам. Как можно сказать, что «Рома» Куарона – телефильм? Это одна из самых «киношных» картин, которые мы видели за последнее десятилетие.

Думаю, нам надо быть более открытыми новому миру. Стриминг – это наше будущее, мы должны смотреть правде в глаза.

2. В момент, когда записывался этот разговор, «Джокер» еще не был показан на Венецианском фестивале. – *Прим. ред.*

Егор Беликов. Конкурируете ли вы с директорами Канн, Берлина, Локарно?

Альберто Барбера. Я с ними дружу. С Тьерри Фремо мы знакомы очень давно, лет двадцать. И Карло Шатриана[3] знаю очень хорошо. Мы начинали вместе работать, когда я был директором фестиваля в Турине пятнадцать лет назад. Мы очень близкие друзья, постоянно что-то обсуждаем, обмениваемся мнениями. Но и не согласны по многим вопросам – по поводу того же Netflix, например.

Я знаю, что Тьерри хотел бы приглашать фильмы Netflix в Канны, но он не может, потому что во Франции есть закон об окне между показом фильма в кинотеатрах и релизом в онлайне.

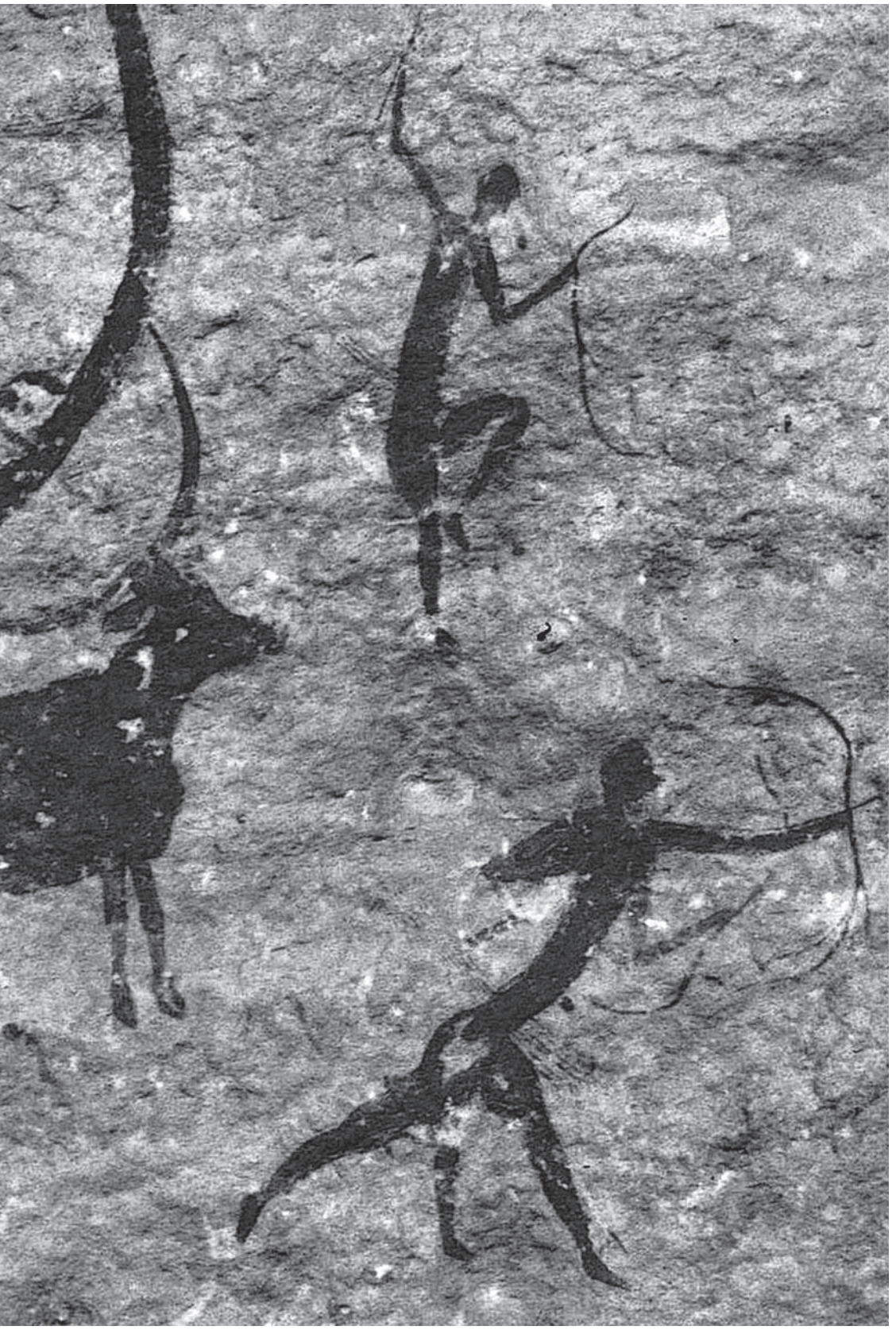
Есть разница между Венецией, Каннами, Берлином. Канны решили защищать тот вид кино, который развивался во второй половине XX века, вырос из французской «новой волны» 1960-х. И они страхуют его от посягательств онлайн-кинотеатров. Я не разделяю такую точку зрения. Мне кажется, раз уж кино непрерывно меняется и развивается, то надо следовать за изменениями, а не противостоять им, защищая кино прошлого, а не настоящего. ◆

Новый директор Берлинского МКФ (в тандеме с Мариетте Риссенбек). – *Прим. ред.*

Ретроспектива Наоми Кавасэ.
2–8 ноября 2019
в кинотеатрах Звезда и Факел

18+

МОСКИНО ИК JAPANFOUNDATION JAPANESE FILM FESTIVAL



Нина Цыркун

МСТИТЕЛИ 4EVER

Стиль и нарратив

По случаю завершения четвертой фазы франшизы «Мстители» едва ли не каждая вторая публикация начиналась со слов типа «Мог ли кто-нибудь в 2008 году, когда на экраны вышел “Железный человек”, подумать, что это начало такого марафона…» А теперь к этому запеву можно добавить: и что «Мстители: Финал» по сборам превзойдет «Аватар», установит мировой рекорд и станет самым кассовым фильмом всех времен, заработав 2,79 миллиарда долларов. По ходу десяти фильмов, в которых появлялся Тони Старк, он не только выполнил чисто служебную функцию связки метасюжета, но сделал гораздо большее, достойно завершив свою арку героя от миллиардера-плейбоя до человека, пожертвовавшего жизнью ради спасения человечества.

I

Масштабность вселенной «Марвел», расширяющейся за счет «ярусности» – свободного путешествия в пространстве и времени, подключения новых персонажей и соответственно новых сюжетных линий, – вовлекает в ее зону влияния все новые и новые сегменты аудитории – разновозрастной, гендерной и этнической. (У части последней еще остаются претензии – слишком мала доля персонажей-латиносов, если не считать бывшего сокамерника Человека-муравья Скотта Луиса – Майкл Пенья, – хитроумного трикстера, который умеет обмануть даже «сыворотку правды», запутывая врагов бесконечной «песней» и не выбалтывая правды.) Идеальным сплавом в этом смысле стала завоевавшая бешеный успех «Черная Пантера» (2018) Райана Куглера. Там вокруг выросшего в Америке и ставшего королем африканской Ваканды Т’Чаллы/Черной Пантеры целый

хоровод чернокожих дев с разными выдающимися сверх- и просто способностями: старшая сестра Окойе – генерал; младшая Шури «заправляет технологиями» (разрабатывает гаджеты на основе вибраниума, обеспечивающего процветание Ваканды и создает супергеройское оснащение Черной Пантеры). Анджела Бассет играет королеву-мать, а Лупита Нионго – шпионку-воительницу Накию, проникшую в замыслы злоумышленников.

От фильма к фильму варьируются и жанровая окраска кинокомиксов, природно расположенных к гибридизации, а заодно их стилевая тональность. «Первый мститель» (2011) Джо Джонстона возвращается в эпоху второй мировой войны, время рождения самого безупречного, не затронутого обертонами постмодернизма, патриотичного Стива Роджерса (Крис Эванс)[1]. Там же появляются отец Тони Старка, Ник Фьюри и Баки Барнс, который дальше фигурирует еще в шести фильмах, не считая телесериала. Военный фильм развивается по законам комикса, включая последний решительный бой Стива, уже известного как Капитан Америка, с нацистским злодеем-сверхчеловеком Красным Черепом, что блистательно снято оператором Шелли Джонсоном как будто оживший графический комикс, даже с эффектом растушевки фона (а фильм целиком он снимает как выцветшее цветное фото с репродукциями фантастических девайсов будто изображенных ардеко-футуристом). Особый ностальгический штрих фильму придает неподдельное простодушие старого кино, где действуют настоящие патриоты и есть место настоящей любви. А «Марвел» уже выруливает на другую орбиту. Энтони и Джо Руссо во втором сольнике про Кэпа «Первый мститель: Другая война» (2014) сделали ставку на возвращение к остросюжетности политического триллера 1970-х и сюрпризам арки героев, на которой строится саспенс, одновременно приближая перипетии фильма к реальным коллизиям времени. Ключ к фильму – появление на экране в значимой двойной роли Роберта Редфорда, который, отсылая к своему персонажу из «Трех дней Кондора», на этот раз оказывается по другую сторону баррикад; но кроме того, его Александр Пирс не рядовой сотрудник ЦРУ, а топ-менеджер правительственной организации ЩИТ и к тому же глава Совета всемирной безопасности. (Редфорд вернется в этой роли в «Финале».) «Другая война», можно сказать, кодовое имя новой политической ситуации, где география не определяет расклад сил и границу между враждующими сторонами. Так что зрителю необходима собственная система навигации в этом хаосе, а свобода выбора ему предоставлена.

Обновление тональности случается (а скорее планируется) во многом благодаря неординарному выбору режиссеров, в частности новозеландца Тайки Вайтити, доказавшего свое умение нетривиально посмотреть на привычное и рассмешить там, где смех вроде неуместен, к примеру помещая персонажа в чуждую ему среду и лишая привычных бытовых подпорок. Так и происходит с Тором (Крис Хемсворт) в фильме «Тор: Рагнарёк», которого мы видим в первых

1. При том, что «Марвел» поддерживает весь инструментальный репертуар постмодернизма (интертекстуальность, цитатность, ироничность, аллюзии, пародийность и пр.), по части этоса мир «Марвел» живет в замороженном времени модерна имени Капитана Америка, где добро и зло разведены, и, если есть на супергерое пятнышко, не волнуйтесь, оно будет эффективно смыто. Так сделал Человек-паук, а вслед за ним и доктор Стрэндж, который поначалу предусмотрительно не брался за операции с сомнительным исходом, чтобы не подвергнуть риску свою репутацию. Но раз уж он со своими блестящими способностями попал на территорию «Марвел», то исправится, а способности его преумножатся, как случилось и с воришкой Скоттом Лэнгом, завербованным в Мстители.

«Мстители: Финал», режиссеры Энтони Руссо, Джо Руссо

кадрах фильма связанным и утратившим свой заточенный на владельца молот Мьёльнир. Рагнарёк в скандинавской мифологии означает конец света, апокалипсис, Армагеддон, но для Вайтити это не повод впасть в угрюмую серьезность, а шанс на обновление миров в сюжете и заодно возможность нового поворота в стратегии супергеройского кинокомикса. Здесь удачно найден баланс между свежеподанной адресацией к традиционно задействуемым эмоциям и «ярусно» проведенной ностальгической нотой. Это и архетипические модели североскандинавской мифологии, которые утоплены в нашем подсознании и всегда обеспечивают благодарный зрительский отклик; и отсылки к заэкранным персонажам и подсюжетам вроде камео Скарлетт Йоханссон в роли Наташи Романофф/Черной Вдовы, эпизода с доктором Стрэнджем (Бенедикт Камбербэтч) или упоминания Железного человека/Тони Старка, которые, помогая зрителю держаться в определенном тонусе, не позволяют ему забыть, что он смотрит историю Мстителей. Но кроме того, в этом фильме совершилась своего рода контрреволюция в супергеройском кинокомиксе в виде бесценного подарка знатокам раннего кино, кино примитивов. Сегодня мало кто, наверное, знает, что на заре американского кинематографа экранные короткометражки вкрапливались в сборные программы по типу «бриколажа» (создания предмета из разнородных вещей) и продолжались эти программы иной раз столь же долго, как и нынешний «Тор…». Иначе говоря, демонстрацию фильмов сопровождал широкий репертуар коммерческих развлечений, процветавших на рубеже XIX–XX веков. Сюда входили цирковая магия, бурлески с комическими трюками и визуальными гэгами, короткие пьески, танцевальные номера, бойцовские поединки, мистерии и даже живые картины. Композиция «Тора…», бесшовно сведенная оператором Хавьером Аггиресаробе

«Тор: Рагнарёк», режиссер Тайка Вайтити

в единое целое, как раз и состоит из набора подобных элементов. Часть из них, как гладиаторский поединок Халка (Марк Руффало) с Тором или вставные выходные номера-презентации новых героев – охотницы за головами, выпивохи Валькирии (Тесса Томпсон) и человека, которому она служит, – эксцентричного тирана Грандмастера (Джефф Голдблюм), – изначально обязана сценарию Эрика Пирсона; часть (в первую очередь с «живыми картинами») – художникам Дэну Хенне и Ра Винсенту. Особо надо отметить работу дизайнера Беверли Данн, чьи декорации столицы планеты Сакаар-Сити, построенные под открытым небом на двух площадках величиной с футбольное поле, и дворец Грандмастера напоминают легендарные, известные своим масштабом декорации к вавилонским эпизодам шедевра Дэвида Уорка Гриффита «Нетерпимость» 1916 года.

«Стражи Галактики», действующие в космическом пространстве, неизбежно сближают кинокомикс с sci-fi-дискурсом. Персонажи, рожденные Дэном Абнеттом и Энди Леннингом в издательстве Marvel Comics, – самые смешные и обаятельные союзники Мстителей. В фильмах про Стражей Джеймса Ганна кадры с визуальными эффектами создавались более чем полутора десятком студий. Благодаря им возник фантастический мир, где действует эта бесшабашная и отважная межгалактическая команда, сбежавшая из тюрьмы после кражи таинственного артефакта, которую возглавляет похищенный инопланетянами землянин Питер Квилл, ставший космическим бандитом с погонялом Звездный Лорд. Более 90 процентов спецэффектов было дигитально обработано, в том числе образы героев-изгоев (мозгового центра группы, ироничного насмешника енота Ракеты, у которого каждая шерстинка на голове и тельце будто живет сама по себе, потому что они были сгенерированы почти по одному, что придает ему подкупающую

трогательность; Разрушителя/Дракса; скрипучего человекообразного дерева Грута; зеленой убийцы Гаморы); декорации – космический корабль «Темная астра», космическая тюрьма, экзотические планеты, куда заносит беглецов; специально для Джоша Бролина разработали алгоритм лицевой анимации, чтобы он характерно «олицетворил» суперзлодея Таноса, – все это обновляет приключенческий сюжет именно за счет «цифры». А «Человек-муравей и Оса» (2018) Пейтона Рида создает красочную феерию квантовой вселенной с ее перетекающими изображениями, иммерсивно погружая зрителя в психоделический транс.

Использование цифрового композитинга и морфинга – знак того, что фотографическая природа кино переходит в другую стадию, которую Ричард Гразин назвал постфотографической дигитальной онтологией. Кинокомикс особенно охотно вступает в новую фазу, поскольку это отвечает природе жанра, где действие происходит вне нашего реального мира, в мире воображаемом, где реалистическая фотографическая образность явно неуместна.

В кинокомиксе же зрителю предлагается жить не в этом «неадекватном», притворяющемся реальностью мире, а в заведомо иллюзорной виртуальной реальности, где он соприкасается с тайным магическим инобытием и становится соучастником неоархаического действа, мира, который творится буквально у него на глазах. В этой онтологии зритель путешествует в лабиринтах теории вероятности, где может быть так, а может быть и по-другому, потому что существуют ребуты, кроссоверы, римейки, а еще и альтернативные реальности. Нынешней осенью начинает работу новая стриминговая платформа Disney+, на которой соберется не только фильмотека готовых марвеловских фильмов, но и появятся новые. В том числе анимационная серия «Что, если…», основанная на классических комиксах про ключевые моменты истории «Марвел», только развернутые в других направлениях.

Зритель чувствует себя в мире магии мультивселенной, примерно как нейрохирург Стрэндж после автокатастрофы. То есть поначалу пытается, как подобает ученому человеку, осмыслить происходящее, но в том-то и дело, что голову на этот раз лучше отключить, предавшись архаичному дорациональному познанию. В «Докторе Стрэндже» (2016) Скотта Дерриксона не то жрица, не то царица Древняя (Тилда Суинтон) пытается донести до Стрэнджа и до нас этот императив, без всяких экивоков предложив выбор – подчиняйся или пошел вон. Отработав науку и технологии в «Мстителях», «Железном человеке» и «Стражах Галактики», «Марвел» подпитывается за счет мистики. Для чего и был призван Скотт Дерриксон, мастер киноэкзорцизма. Ему действительно удалось расширить наше сознание за счет грандиозного трипа и организовать путешествие доктора Стрэнджа из зашоренной одноцветной светлицы научного знания в бесконечность красочной мультигалактики. Злодей Кэцилиус (Мадс Миккельсен) и наставники неофита Стрэнджа Мордо и Вонг запросто манипулируют целыми

вселенными, «комкают» пространство и останавливают, рвут либо запускают временной континуум. Калейдоскопическая феерия насыщенных цветов, мерцание сморщивающихся, расширяющихся, перетекающих изображений погружают и зрителя в галлюциногенный экстаз, заставляющий возжелать новой дозы, то есть сиквела. И он последует, как обещал всемогущий командор Кевин Файги.

Четвертую фазу увенчали «Мстители: Финал» (2019) Энтони и Джо Руссо, создавших апофеоз-трибьют всему циклу, подтвердивший безусловное доминирование «Марвел» на рынке кинокомиксов. «Финал» не мог оказаться экстравагантным по форме; ему было определено удержаться в рамках канона – классического трехактного действа с прологом и эпилогом, развивающегося по известной формуле: сбор команды, выработка стратегии и грандиозная последняя битва. И здесь самое важное начинка, нюансы, пакетирующие множество стратегических задач разной степени сложности. Эти детали, отсылающие к истории персонажей и отдельных фильмов, и составляют главную прелесть «Финала»; узнаваемость в большей степени, чем новизна, доставляет удовольствие зрителю, с энтузиазмом аплодирующему каждому очередному появлению и каждой шутке с предысторией. И еще, конечно, ностальгическим встречам с мини-эпизодами из прежних фильмов франшизы, особенно показанными в новых ракурсах и открывающими неизвестные детали, а также с цитатами из знаменитых фильмов за пределами марвеловской вселенной. Удовольствием от просмотра и удовлетворением от развязки исчерпывается самодостаточность этого фильма. Потревожив тень Маршалла Мак-Люэна, скажу, что коммуникация в очередной раз доказала: она важнее содержания, для чего и были соблюдены все необходимые составляющие, так что адресат, хорошо осведомленный в контексте и подтекстах, легко дешифрует суть высказывания.

Для интеграции аудитории здесь задействованы основные компоненты успешности: экшн, юмор и эмоциональный драйв, довольно беззастенчиво эксплуатирующий family-friendly-сентиментальность. (Да и как без сантиментов, особенно когда речь заходит о Камне души, – тут ведь даже, как вы помните, сам Танос прослезился.) В прологе ожидаемо наблюдаются растерянность и разочарование героев, переживших гибель товарищей или личные драмы. Так или иначе, те, кто не пал духом, находят резоны для мобилизации временных ренегатов, чтобы собрать все шесть Камней бесконечности и «наказать мерзавца». Причем те, на кого возлагались главные надежды, неожиданно уступают честь лидировать тому, кого и не принимали всерьез.

Команда Мстителей овладела технологией путешествий во времени, где они встречались, и с самими собой, и с дорогими ушедшими. Так что любой из них может реинкарнировать в каком угодно времени, в том числе в моменте своего расцвета. Нас наверняка ожидают эксперименты с жанровыми гибридами комикса с его поливалентностью, целый кладезь которых будет осваивать «Марвел», подстегиваемый

«Стражи Галактики», режиссер Джеймс Ганн

компанией Disney. Кто-то из героев сойдет с дистанции, зато в перспективе добавятся Дэдпул и Люди Икс. Кевин Файги пообещал Фантастическую четверку, Блейда, Вечных, Шан-Чи и легенду Десяти колец – много всего, в том числе уже запущенного в производство. В общем, Мстителей не убудет.

II

А теперь сменим оптику и от зыбких предсказаний будущего перейдем на твердую почву истории. Для начала напомню, что культура творчества зародилась в виде наскальных рисунков – протокомиксов. Пещеры, испещренные рисунками, передающими движение изображений и создающими иллюзию движения в колеблющемся свете огня, были одновременно храмом, театром и, конечно, «кинотеатром». Неандерталец выходил за пределы обыденного существования, попадая в тайное сакральное инобытие. Антрополог Джон Пфайффер в книге «Культурный взрыв. Исследование рождения искусства и религии»[2] пишет, что это было искусство «направленного эмоционального воздействия», искусство оркестровки переживаний, искусство манипулирования воображением и чувствами, вовлекавшее в свою зону воздействия зрителей, превращая их в участников действа, своего рода литургии, то есть магического обряда «общего дела». Эта ситуация неоархаического акта коллективного творчества воспроизводится сегодня в киновселенной «Марвел». Генри Дженкинс назвал ее трансмедийным нарративом[3], что означает привлечение многих медийных платформ – начиная с фильмов, телесериалов, печатных комиксов, интерактивных вебсайтов, связанных общими персонажами, событиями, объектами и ценностями, претворяющимися в фанатские культы, компьютерные игры, товары и услуги. Множественность платформ отличает эту

2. *Pfeiffer John E.* The Creative Explosion: An Inquiry into the Origins of Art and Religion. Horizon Book Promotions, 1986.

3. *Jenkins Henry*. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. NYU Press, 2008.

вымышленную вселенную от франшиз классического типа. А базисом всего этого разномасштабного конгломерата стала стратегия трансфильмического нарратива.

В 90-е годы компания Marvel Comics, оказавшись на грани банкротства, продала авторские права на своих самых популярных персонажей: Людей Икс – студии Fox, а Человека-паука – Sony. В результате в 2000 году на экран вышли «Люди Икс», в 2002-м – «Человек-паук», и оба были настолько успешны в прокате, что превратились в трилогии. Однако в распоряжении «Марвел» остались персонажи, не имевшие на тот момент такой крепкой фан-базы. Кроме, пожалуй, Тони Старка/Железного человека. И вот удача: у не очень большого фаната печатных комиксов продюсера Кевина Файги он как раз и был в любимчиках. А еще Файги возлюбил режиссера Джона Фавро за наивную рождественскую комедию «Эльф». Фавро же хотел сделать заглавного героя (Паутинника) взрослым человеком, который заново строит себя, после того как его клюнул жареный петух куда следует. Файги и Фавро не рассчитывали и не собирались приглашать суперзвезду; предыдущие успехи супергеройских фильмов показали, что можно вполне обойтись и без нее. А Роберт Дауни-младший оказался ровно таким, причем обстоятельства его бурного прошлого были публично известны. К тому же его мало сказать неоднозначный актерский имидж, органично имплантированный в экранный образ, мог стать единственной альтернативой триумфатору – мрачному Темному рыцарю DC и Кристофера Нолана, и этот дерзкий ход «Марвел» сработал. Провались в 2008 году «Железный человек», компания не рискнула бы ставить «Мстителей» и не видать бы нам «Войны бесконечности». А выкупив права на Спайдермена и Иксменов, она еще и открыла перспективу для зрительских ожиданий. Как говорит Файги, команда стала планировать дальнейшее не обычными форматами «дилогия», «трилогия», «тетралогия», а сразу фазами, и эта идея пришла из архитектоники комикса: там ведь каждый из героев живет своей жизнью, потом они сходятся ради некоего мегасобытия, которое в них радикально что-то меняет, и опять расстаются до другого случая – обретя новые способности, новое облачение и другое психическое состояние.

В конструировании своей киностратегии «Марвел» воспользовалась личным опытом в издании печатных комиксов, опытом создания вселенной со своим нарративом, корпусом героев и тематикой, живущей по своим законам, имеющей собственную историю. Этот разработанный Стэном Ли для своих печатных комиксов гипертекст получил неожиданную поддержку как раз с той стороны, которая привела «Марвел» к разорению в эпоху оттеснения печатной продукции: зрители увидели в ветвящемся транссюжете не столько наследие литературной классики (достаточно назвать «Сад расходящихся тропок» Хорхе Луиса Борхеса), сколько, конечно, принцип множественной сериальности графических комиксов, но еще и привычный для молодой аудитории расклад компьютерных игр. Держа в руке панель

дистанционного управления, зритель мог, перебирая множество историй, вернуться в прошлое героев в соответствии с собственными предпочтениями. Тед Нельсон, который в 60-е годы ввел в обиход термин «гипертекст», определил его как «несеквенциальное, то есть нелинейное, письмо». И опять то, что уже было порядком исхожено на уровне единичного произведения в литературе и в кино, теперь применилось ко всей франшизе и актуализировало вторую часть этой цитаты: «нелинейное письмо, контролируемое читателем». Это означает, что читатель не просто выбирает тот или иной вариант прочтения, а сам создает этот вариант[4], в том числе пользуясь информацией из послефильмической «затравки», которая, кстати, не всегда реализуется в последующем фильме. Так или иначе, в ходе этого процесса нарабатываются фрагменты собственного сочинения, которые встраиваются в структуру гипертекста. При этом сам текст остается автономным, не переорганизуется и не трансформируется в некое абсолютно новое качество. Зритель движется по его периферии, но попутно, выходя за пределы повседневной реальности, включается в новую общность фанатов, в которой через фан-сайты и соцсети возрождаются элементы архаичной устной культуры. Густо насыщенные событиями фильмы порождают вариативность понимания, заставляя зрителя вновь и вновь возвращаться к увиденному на экране, а также к графическим первоисточникам, телевизионным вариантам и активно все это обсуждать. Многочисленные онлайн-базы данных, в том числе Marvel Cinematic Universe Wiki и The Marvel Movies Wiki, собирают всю информацию о вселенной и ее обитателях, фаны реконструируют каждую деталь в виде биографических статей или расшифровки скрытых посланий-пасхалок. В итоге акцент переносится с самого фильма на его восприятие; в иммерсивном пространстве, организованном новыми технологиями, автор утрачивает свое иерархическое преимущество. И не только автор – достоянием фанов в большой мере становится и маркетинг, получающий всепроникающий доступ и бесплатный для продюсеров.

При всем разнообразии отдельные фильмы марвеловской вселенной объединяет общий оптимистичный настрой, приправленный юмором, за который отвечает президент Marvel Studios Кевин Файги. Даже когда в «Войне бесконечности» половина команды Мстителей обратилась в пыль, это вселяло не ужас, а остолбенение в предвкушении развязки. Ведь в этой вселенной уходят (по разным причинам) актеры, а супергерои остаются, потому что они вечны. Как бриллианты. ◆

4. Цит. по: *Joyce Michael*. Notes Toward an Unwritten Non-Linear Electronic Text, “The Ends of Print Culture”. Adapted from a talk originally given at the Computers and the Human Conversation Conference, Lewis and Clark College, Portland, Oregon, March 16, 1991. https://www.uv.es/~fores/programa/joyce.html

Арсений Брилев, Ольга Брилева

ДАО ГОВОРЯЩЕГО ЕНОТА

Этика и философия кинокомикса

Генномодифицированный говорящий енот и огромный зеленый мужик прилетают в Норвегию к бывшему скандинавскому богу Тору (который на самом деле инопланетянин, просто древние скандинавы были неграмотны и не учли концепт), чтобы уговорить его отправиться во времени назад и забрать у своей девушки камень, который на самом деле газообразная субстанция. А Тор в это время тихо спивается, проживая вместе со своими друзьями – инопланетянином, состоящим из камней, и инопланетянином-насекомым. И они проводят время, играя в Fortinte.

Это не комедия абсурда, а фантастический боевик, вполне осмысленный, местами даже драма с переходом в высокую трагедию. И кассовый фильм всех времен и народов.

Нелишне вспомнить, что начиналось-то с серии более или менее заурядных супергеройских фильмов. Да, с хорошим кастингом и интересными актерами, на все сто попадающими в типаж, но ведь уже были, например, «Люди Икс» с невероятным Хью Джекманом – Росомахой и чудесным дуэтом Маккеллена и Стюарта.

Сборная солянка «Мстителей» оказалась чем-то совершенно новым.

В первом трейлере сцены огромных разрушений Нью-Йорка, общий тон и атмосфера мрачны, звучит полная гнева и отчаяния песня группы Nine Inch Nails *We're in this together*. Всего одна шутка, единственный комедийный момент с двумя героями. При этом все-таки скорее указывающий на конфликт и неприязнь между ними, чем на их способность пошутить в тяжелой ситуации.

Но появился фильм, полный юмора, живых милых диалогов, забавных отсылок, оптимизма, гуманизма и искреннего пафоса, а не патетики. Это стало привычным тоном франшизы, ее фишкой, ее языком.

В 2012 году этого еще никто не знал. И поэтому трейлер первых «Мстителей» использовал язык боевиков своего времени с их упором на взрывы, разрушения, катастрофы, толпы бегущих в панике людей…

Совершенно другую картину мы видим спустя шесть лет в трейлере «Мстители: Война бесконечности». Не грандиозная битва (а она есть), не красивые компьютерные эффекты, не сцены экшна и разрушения, а герои в их взаимодействии: как они реагируют друг на друга, как они ладят или конфликтуют, как просто живут и работают. В финале все разномастные товарищи из совершенно разных фильмов соберутся на одном большом экране.

Перенесемся на год вперед. Трейлер «Мстители: Финал» вообще отказывается от крупных экшн-сцен со спецэффектами, сосредоточиваясь на простых эмоциональных моментах с главными персонажами.

Кино изменилось. Блокбастеры изменились. Теперь мы знаем, что люди идут смотреть не на красивую оргию насилия и разрушения. Они идут смотреть на своих любимых героев, хотят узнать, что же с теми случится в очередной порции огромного киносериала. Персонажи – секретное оружие киновселенной «Марвел», которое сделало ее самым прибыльным франчайзом нашего времени и изменило ландшафт крупных киноблокбастеров.

Что приводит нас к вопросу: почему все вышло именно у «Марвел»? Это далеко не первый киносериал в мире, который сделал своим коньком харизматичных, симпатичных героев: уже были бондиана, «Звездные войны», «Форсаж». Почему все так хорошо сработало именно здесь? Почему микросценки между персонажами так идеально играют на наших эмоциях? Почему страшно нравится в очередном фильме видеть, как Тор проводит время со своим другом Халком? Или как снова и снова пикируются Тони Старк и Стив Роджерс? Или как будут ладить три самовлюбленных эгоцентрика – Тони Старк, Питер Квилл и Стивен Стрэндж? Почему мы в восторге от чего-то даже столь малозначительного, как полный презрения взгляд Окойе, брошенный в сторону спотыкающегося на бегу Брюса Беннера внутри огромного робота Халкбастера?

Ответ в трансформативности персонажа

В руках разных сценаристов и режиссеров Тор может быть заносчивым эгоистом (каким он был в «Торе» Кеннета Браны), или же ответственным стоиком-супергероем со слабым чувством юмора (каким он показан в «Мстителях»), или же забавным неуклюжим весельчаком, как в «Рагнарёке». Тор все время менялся, потому что менялись авторы, создававшие истории о Торе, и соответственно представления о самом Торе.

Не всегда могут нравиться эти изменения. Есть люди, недовольные тем, каким Тора сделали в «Рагнарёке», каким растолстевшим пьянчугой он стал в фильме «Мстители: Финал». И это вполне нормально. Но точно так же нормально и другое: Тора не существует, а потому Тор может быть чем и кем угодно. Даже женщиной по имени Джейн

Фостер, как обещают в «Торе-4». Это то, что называется трансформативностью: способность персонажа довольно сильно меняться, оставаясь при этом на сто процентов узнаваемым.

Тор, Халк, Капитан Америка, Железный человек и другие построены на идеях, достаточно общих и скелетных, чтобы позволять авторам творить на их основе с большой степенью свободы, но при этом сохранять узнаваемость.

Почему же эти идеи стали так близки и привлекательны для широкой публики?

Потому что под красно-золотым или звездно-полосатым костюмом героя скрывается комплекс знакомых всем нам (пусть и подсознательно) этических представлений.

Посмотрим на трех «тяжеловесов» из состава «Мстителей»: Железный человек, Капитан Америка, Тор.

Внутренний конфликт: этика и философия

«Мстители» как команда привлекают не тем, что между ними все тихо и гладко. Ровно наоборот: внутри команды постоянно тлеет вулкан неразрешимого конфликта между двумя лидерами – Тони Старком и Стивом Роджерсом.

Если рассматривать их взаимоотношения, становится заметно, что это отношения и конфликты между базовыми этическими системами.

Первая система – этика добродетели (аретология), сформированная Платоном, через него усвоенная христианством и распространившаяся по большей части мира. Ее представляет Капитан Америка. Суть ее заключается в том, чтобы человек воспитывал в себе добродетели, среди которых Платон особо выделял благоразумие, справедливость, отвагу, умеренность (практически это портрет Кэпа в четырех словах). Чем больше упражняешь свои добродетели непрестанным усилием воли и разума, тем легче тебе в ситуации нравственного выбора поступить правильно. В фильме «Первый мститель» специально акцентируется внимание на том, что Стив Роджерс – хороший человек и должен таким оставаться.

Тони Старк/Железный человек воплощает другую этическую систему – консеквенциализм, учение, разработанное в эпоху Просвещения, которое призывает судить поступок по его последствиям. Например, Тони Старк торговал оружием своей компании и угрызения совести его не мучили, пока осколки собственного снаряда не упали ему прямо на голову. И до этого, и в дальнейшем он судит себя не по тому, какие мотивы им двигали или какие принципы он исповедует, но по тому, какие последствия возымели его действия. Скажем, он пересек границу другой страны и самовольно убил нескольких ее граждан – вроде бы нехорошо. Но ведь эти граждане террористы, Тони застал их in flagranti delicto и спас мирных жителей. Последствия были хороши, а значит, хорош и поступок.

Есть еще третий подход: деонтология – следование принципам, долгу, категорическому императиву. Этот подход персонифицирован

«Мстители: Война бесконечности», режиссеры Энтони Руссо, Джо Руссо

Тором и архаичен, как Тор. Бог грома не задается вопросом, почему что-то хорошо, а что-то плохо: так сложилось до тебя, твое дело – просто следовать этим представлениям. Будь верен друзьям, люби маму, защищай Асгард. Да, эта концепция порой подводит Тора – но всех трех «тяжеловесов» в какой-то момент подводит их этика, потому что – сюрприз! – ни одна из этих систем не является идеальной.

Большинство современных людей предпочитают соответствовать этике консеквенциализма. Она представляется более рациональной и менее ригористичной, чем деонтология, и, главное, не требует постоянного самоконтроля, самоотречения и упражнения добродетели. Поэтому у Тони Старка много активных фанатов. Не важно, что Тони один из основных генераторов проблем в «Марвел»-вселенной (до смешного доходит: в «Человеке-пауке: Вдали от дома» оказывается, что Тони и после смерти плодит проблемы и умножает антагонистов). Важно то, что каждый из нас бывал в положении человека, который хотел добра, но наломал дров.

У консеквенциализма есть один существенный недостаток: мы не можем прорицать будущее и точно знать, какими окажутся последствия. Таким образом, никто не может с уверенностью утверждать, что цель в конечном счете оправдает средства. Тони пытался сотворить защиту от космического вторжения, а вместо этого создал довольно злобный искусственный интеллект, вознамерившийся убить всех людей. Это его хоть чему-то научило? Нет, его ответ «плохому» андроиду – создать «хорошего» андроида. Ура, получилось! А если бы нет? Да ну получилось же! Тогда давайте в третий раз и с чувством, только теперь на всякий случай встроим систему подчинения человеку – все же учатся на ошибках, а я же гений. И отдадим эту систему несовершеннолетнему пареньку, убитому горем. Что? Он передал ее

«Железный человек», режиссер Джон Фавро

негодяю? Извините, я не могу за это отвечать, я вообще-то уже умер. Отдал жизнь за вас и более неподсуден.

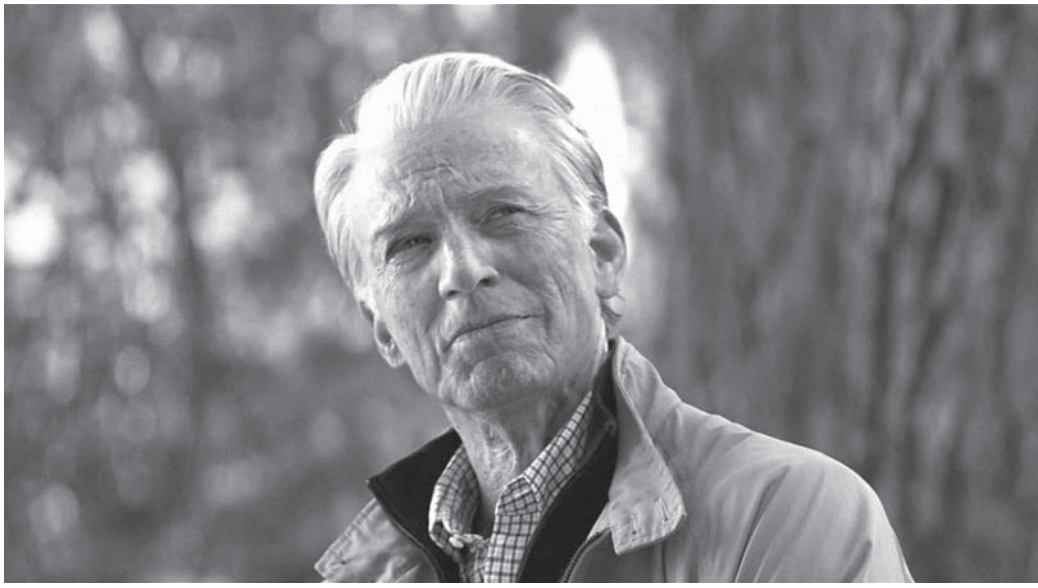
Тони Старка многие (и сами авторы «Марвел»!) находят близким именно потому, что консеквенциализм сейчас доминирует в обществе. Он стал основой светской этики. Он гармонирует с самой популярной экономической моделью: если капитализм приносит выгоду большинству людей, значит, и морально он тоже хорош. Деонтология отождествляется с «отсталыми» этико-религиозными системами: конфуцианством, исламом или со скомпрометировавшим себя социализмом. Аретология – с не менее скомпрометировавшим себя христианством.

Консеквенциалисты склонны смотреть на тех, кому ближе два других подхода, как на отсталых ретроградов. Для Тони Кэп – унылый старикан в молодом теле, Тор – средневековый балбес.

Чужд ли он сам при этом деонтологии и аретологии? Вовсе нет. Верность отцу и матери, которая побуждает его к расправе над другом-соперником Баки, вполне себе деонтологический принцип. Интеллект и трудолюбие – несомненные добродетели, и Тони с удовольствием их в себе растит, находя награду в них самих. Если бы изобретение разных клевых фишек не приносило ему денег, он бы все равно этим занимался.

Впрочем, и Кэп не чужд консеквенциализма: упрекая Тони за Альтрона, он упирает именно на то, что последствия были плохи. «Каждый раз, когда кто-то хочет выиграть войну до ее начала, гибнут люди». Вообще, зрелые люди в жизни используют все три подхода, просто какой-то один – чаще.

Тони публика любит за то, что он похож на нее и пронизан духом современности. Кэпа – за то, что он не похож на нее и стоит особняком. Не потому что он родом из «ревущих сороковых» – он и тогда не



«Мстители: Финал», режиссеры Энтони Руссо, Джо Руссо

очень-то вписывался в мейнстрим. Просто последовательно добродетельный человек в нашем мире – большая редкость, и сама неординарность таких людей привлекает к ним внимание и вызывает уважение. Капитан Америка может то, чего мы не можем. Он сражается, когда большинство из нас готово было бы побежать. Он возвышает свой голос против насилия, зная, что насилие обрушится на него. Он готов броситься грудью на гранату, отправиться в тыл врага за другом. И главное, он никогда не становится пленником обстоятельств. Весь смысл его этики состоит в том, что человек сам выступает источником мотивов и причиной своих поступков. Не общество, не экономическая формация, не инстинкт, не потребность – а личность.

Отношение к Кэпу стремится к полюсам. Равнодушных мало. Либо ты проникаешься этой отточенной добродетелью, либо начинаешь ее обесценивать и отрицать из подспудной зависти. Жанну сожгли, Иисуса распяли, Сократ выпил яд. «Когда афиняне шумели о том, чтобы изгнать его [Аристида] остракизмом, к нему подошел какой-то человек, неученый и неграмотный, с черепком в руке и попросил написать ему имя Аристида. “Ты знаешь Аристида?” – спросил Аристид. “Нет, – ответил тот, – но мне надоело слушать, как все его только и зовут, что Справедливый да Справедливый”. И Аристид, не сказав ни слова, написал свое имя и отдал ему черепок». Капитану Америка из-за верности принципам и другу приходится на три года уйти в изгнание.

Итак, у нас есть две этические идеи, которые конфликтуют между собой по самой своей природе. И есть третья, которая смещает баланс в пользу той или другой: в «Эре Альтрона» Тор встает на сторону Тони, так как провидит последствия, приняв особую пророческую ванну. В «Войне бесконечности» он, напротив, примыкает к Капитану Америка и его команде изгнанников. В бесшабашности и невоздержанности он

«Мстители: Финал», режиссеры Энтони Руссо, Джо Руссо

ближе к Тони, в отваге и преданности – к Капитану Америка, а втроем они формировали достаточно динамичную и при этом устойчивую (три точки, треугольник!) систему взаимоотношений. Как бы ни менялись герои в руках разных авторов, конфликт между ними оставался неразрешимым. А значит, драматическое напряжение в команде Мстителей не могло угаснуть. На этом двигателе благополучно проехали пять ключевых фильмов франшизы… и тут у ведущих актеров, Роберта Дауни-младшего и Криса Эванса, закончились контракты.

Сложится ли такой же эффектный долгоиграющий конфликт идей в новых кроссоверах? Впишутся ли в эту схему Капитан Марвел, леди Тор и, по всей видимости, доктор Стрэндж? Время покажет.

«Иллюзия изменений» или изменения?

Возникает вопрос: а разве мы не получаем тоже самое от других долгоиграющих киносериалов за пределами киновселенной «Марвел»?

Если получаем, то не совсем то.

Во-первых, персонажи других киносериалов не так отчетливо базируются на какой-то одной идее или даже на комплексе идей. Например, что определенного можно сказать о внутреннем стержне Итана Ханта из фильмов «Миссия: невыполнима» или Джона Макклейна из «Крепкого орешка»? В чем их философия?

Во-вторых, в игру вступает сложный парадокс сторителлинга в киносериалах. Как зрителям нам нравятся герои в каком-то своем характерном состоянии, в своем привычном статусе. Но традиционный сторителлинг гласит, что герои всегда должны меняться по ходу истории, в особенности к финалу сюжета. Если вы посмотрите внимательно на развитие персонажей в других популярных киносериалах, то можете заметить довольно грустную и неприятную тенденцию «откатывать»

прогресс персонажей, чтобы вернуть героя к привычному зрителям статус-кво. Хан Соло спустя много лет после «Возвращения Джедая» снова занимается тем же самым, чем занимался на момент начала истории, – контрабандой. Джек Воробей всегда в каждом новом фильме находит новые способы оказаться «на дне», чтобы снова карабкаться наверх из очередной передряги. Джон Макклейн раз за разом находит себя не в том месте не в то время, и, как правило, у него снова какие-то семейные проблемы.

Франшизы вроде «Людей Икс» идут в этом направлении еще дальше, буквально откатывая весь прогресс, достигнутый персонажами, при помощи путешествий во времени.

Сериалы же вроде бондианы и «Миссия: невыполнима» стараются просто игнорировать этот аспект, никак не менять своих персонажей на протяжении историй, фокусируясь на непосредственном конфликте в каждом отдельном фильме. В особенности это справедливо для Бонда, который даже не стареет (хотя в ближайшее время может сменить расу и пол).

Это было проблемой еще в комиксах. Стэн Ли даже создал для своих писателей правило, названное «иллюзией изменений» (illusion of change). Правило гласило, что какие бы неожиданные повороты и откровения автор сюжета ни задумал, в итоге все равно должен восторжествовать статус-кво. Почему? Потому что следующие комиксы после этого автора должны продаваться не хуже, чем те, которые продаются при нем или продавались до него. Чтобы историю всегда можно было продолжить. Поэтому авторы часто пытались создать иллюзию того, что в жизни героев происходят большие изменения, когда в реальности по завершении очередного сторилайна все оставалось по-прежнему. Человек-паук однажды показал всему миру свое лицо и раскрыл свою секретную личность, последовало множество сюжетных перипетий и трагедий, после чего мир быстро откатили назад при помощи магии и сделки с дьяволом (нет, это не шутка). В конце арки «Гражданская война» погиб Капитан Америка – но его воскресили. И вообще, в комиксах «Марвел» навсегда погибает только дядя Бен. Статус-кво всегда в конце должен восторжествовать.

Но в кино удалось эту проблему обойти. Не было бы счастья, да несчастье помогло: в жизни актеры стареют, теряют интерес к играемой годами роли, хотят сменить имидж или заняться семьей. И авторы вынуждены написать своим героям завершающую главу. Поставить точку в их историях. Сделать возврат к статус-кво невозможным, по крайней мере, до ближайшего перезапуска.

И в итоге получается нечто необычное. Создав такой огромный, долгий киносериал, как киновселенная «Марвел», Файги и авторы этих фильмов дали своим героям то, что раньше в кино было не так доступно, – длинную насыщенную жизнь, которая выходит за пределы каждого отдельного фильма. Наши любимые супергерои, будь то Капитан Америка, Тор, Черная Вдова, Капитан Марвел и другие, не перестают

существовать после титров. Как и мы, они меняются, растут, падают, терпят поражения, находят силы снова бороться. В нашем мире ничто не статично. Все находится в постоянном движении, в постоянном процессе трансформации и изменений.

Точно так же как меняемся мы и наши друзья, нам могут не всегда нравиться эти изменения: Тор растолстел, Тони остепенился, Брюс и Халк подружились и слились в одну личность – что за фигня, авторы? Но здесь-то вся соль. Как напоминание о человечности этих героев. Они живут, как мы с вами, растут и меняются. И в этом заключается секретный ингредиент этих фильмов. На протяжении всех экранных приключений мы видели в героях себя, даже когда они одеты в броню, шкуру енота, спандекс или живой мыслящий плащ. Когда героям присуща эта человечность, мы готовы принять как должное самые дикие сюжетные прыжки и самые нелепые фантастические допущения.

Остался лишь один вопрос: сможет ли «Марвел» сохранять человечность героев и дальше? Или с высоты только один путь – вниз? ◆

Кирилл Галеев

О, КАПИТАН! МОЙ КАПИТАН

Стив Роджерс и его щит

История комиксов в Америке началась с Action Comics, Супермена и Чудо-женщины, но самым главным патриотом среди супергероев был и остается скромный Стивен Роджерс, он же Капитан Америка. Имя и звездно-полосатая форма увековечили его как неотъемлемую часть американской культуры и олицетворения свободы.

Издательство Timely Comics (впоследствии ставшее Marvel) не подозревало, какой успех кроется за идеями писателя Джо Саймона и художника Джека Кирби. Очередной идеализированный борец за справедливость, который, по словам Кирби, обладает характером победителя и борца со злом, в прямом смысле перевернул индустрию комиксов. Стивен Роджерс не пришелец с другой планеты, не один из древних богов – он обычный гражданин Соединенных Штатов, рожденный 4 июля 1918 года в Бруклине, Нью-Йорк, в семье ирландских эмигрантов. Маленького роста и щуплого телосложения, Стивен пошел в армию, чтобы бороться с Гитлером. А супергероем ему помогло стать правительство США. Один укол экспериментальной сыворотки – и вот вчерашний неудачник обладает сверхчеловеческой силой.

Неудивительно, что создатели комиксов о Капитане Америка указали датой рождения Стива Роджерса 4 июля. День независимости празднуется с принятия той самой Декларации в далеком 1776 году. По сути, это условный день рождения Америки, и другой даты для рождения у будущего героя быть не могло. Уже первое появление Капитана Америка в комиксах было символичным: на обложке выпуска Captain America Comics #1, увидевшего свет в марте 1941 года, был изображен поверженный от руки звездно-полосатого героя Адольф Гитлер. И это за девять месяцев до нападения Японии на

Обложка комикса «Капитан Америка» № 383

Пёрл-Харбор и вступления США во вторую мировую войну. Стив Роджерс – образец героического молодого человека, а обретение сверхспособностей может случиться с каждым. В одном из интервью Джо Саймон отмечал: «Капитан Америка – пример “продающегося” комикса. После первого выпуска мы достигли отметки в миллион копий ежемесячно. Подобная цифра выше тех, которые сегодня достигают многие популярные издания. Этот факт поместил Капитана Америка в одну лигу с Бэтменом и Суперменом – главными гигантами “золотого века” комиксов. Только представьте, еженедельный тираж журнала Time на тот период был 700 000 копий, печатались десятки комиксов для других издательств, но только мы были по-настоящему увлекательными».

Капитан Америка отвечал злобе дня и стремительно делал военную карьеру, превратившись в агента контрразведки. Отныне его главная миссия – пропаганда, а заклятый враг – немецкий шпион Красный Череп. Проходя подготовку в учебном лагере пехотинцев, Роджерс познакомился с будущим лучшим другом Баки Барнсом, позже известным под псевдонимом Зимний солдат, второй главный герой фильма «Первый мститель: Другая война». Весь сотканный из высокоморальных идей, Капитан Америка не случайно оказался в армии – это был способ подготовить молодых людей, которые читали комиксы, к призыву на фронт или к записи в добровольцы. Завернутый в американский флаг, Кэп не просто символ страны – он надежда целой эпохи. По крайней мере, его хотели видеть именно таким. Кэп рад был бы и дальше соответствовать этим ожиданиям, но война подошла к концу, американцы с облегчением выдохнули, а Стивена Роджерса преждевременно отправили на пенсию. История Капитана Америка закончилась выпуском № 73 в июле 1949 года. Нелепая попытка оживить персонаж в 50-х не нашла отклика в сердцах читателей, на смену борьбы с фашистским режимом хотели отправить Кэпа истреблять нового врага США – коммунизм. Явные веяния политики маккартизма и желание сделать Капитана Америка прообразом нового американского курса потерпели крах. Большая часть людей не видели в СССР столь значимой угрозы, да и решать проблемы путем войны уже никто не хотел. Потихоньку подрастало поколение «детей-цветов», и не за горами был тот день, когда они провозгласят: make love, not war!

Киновселенная «Марвел»

Забытого Стивена Роджерса воскресили к жизни в 60-х, вернув его на авансцену в серии комиксов Avengers: замерзшего во льдах Капитана находит Ник Фьюри и приглашает в команду Мстителей. Поскольку в этом моменте вселенная комиксов логично пересекается с киновселенной, которую построила «Марвел», повествование следует продолжить уже в рамках экранизаций приключений Капитана Америка.

Обложка комикса «Капитан Америка» № 1

Три экранных воплощения пережил Кэп, прежде чем стойко закрепиться в сознании зрителей в лице актера Криса Эванса: киносериал 1944 года, двухсерийный фильм 1979-го для телеканала CBS и полнометражный фильм 1990-го режиссера Альберта Пьюна с Мэттом Сэлинджером в главной роли. Казалось, что вне многостраничных комиксов образ не работал, ведь ни одна из перечисленных кинолент не снискала у зрителей особого успеха. Да и сами мотивы, вдохновлявшие Кэпа на подвиги, поистрепались – его беспрекословная лояльность к официальному политическому курсу страны потеряла актуальность. Пережиток безусловно сложной эпохи, Капитан Америка стал походить на персонажа фантастической новеллы Вашингтона Ирвинга «Рип ван Винкль» – тот тоже проспал двадцать лет в Каатскильских горах и спустился оттуда, когда никого из знакомых уже не осталось в живых. Символ отставшего от времени человека лег на плечи Стивена Роджерса, что во многом объясняет его сакральную миссию путешествия во времени в последней части кинофраншизы «Мстители: Финал».

В 2011 году на экраны вышел первый фильм киновселенной о Капитане Америка режиссера Джо Джонстона, в российском прокате именуемый «Первый мститель» (из оригинального названия, видимо, из политических соображений исчезла первая часть – Captain America). Являясь вводной картиной, рассказывающей историю возникновения персонажа, работа сценариста Стивена Макфили имела явный атемпоральный характер: первая сцена открывалась найденным во льдах Роджерсом, но после сменялась событиями, происходящими в 1942 году, чтобы в итоге подвести нас к появлению Капитана Америка в современности и присоединению его к команде Мстителей. В картине «Мстители» 2012 года Стив Роджерс занимает одну из ключевых ролей, да и в целом образ Кэпа важен для вселенной «Марвел» – он олицетворение патриотизма и в некоторой степени символ «гигантомании»

Кадр из сериала «Капитан Америка» (1944), режиссеры Элмер Клифтон, Джон Инглиш

США. Могущественная держава должна иметь не менее могущественного представителя. Вместе с тем Роджерс не Тони Старк, не филантроп и не миллиардер, он, как говорится, «парень из народа», движимый высокими идеалами справедливости и свободы.

Создатели вселенной все же столкнулись с проблемой трансформации персонажа: действие киновселенной происходит плюс-минус в наши дни, в то время как действие комикса Avengers начинается на рубеже 60–70-х. И если в серии графических комиксов Стивен Роджерс сталкивается с версией Уотергейтского скандала, который вносит сомнения в его безоговорочную веру в правительство США, заставляя на время оставить образ Капитана Америка и стать Кочевником (одно из alter ego Роджерса), то в киновселенной мотивы, побуждающие его меняться, совсем другие. В кульминационный момент Роджерс все-таки возвращается к образу Капитана, хоть для него это весьма одиозный поступок. Отныне звездно-полосатая форма – это не олицетворение преданности правительству Америки, это символ идеалов и свобод, которые Капитан Америка должен защищать.

В тринадцатом по счету фильме «Марвел» Captain America: Civil War (в российском прокате «Первый мститель: Противостояние») Капитан Америка предстает в совершенно непривычном амплуа – бунтаря-оппозиционера. Третий и последний сольный проект о Капитане Америка основан на ограниченной серии комиксов «Гражданская война» (2006) Марка Миллара и Стива Макнивена, и он получился одним из лучших в ней. Тем более что именно с «Противостояния» началась третья и пока последняя фаза киновселенной «Марвел». Факт не случайный, и больше оснований считать, что Капитан Америка играл ключевую роль в сюжетной линии первых трех фаз, а не Железный человек, хоть последнему и досталась немалая часть экранного времени и зрительской любви.

Кадр из телевизионного фильма «Капитан Америка» (1979), режиссер Род Холкомб

Прямолинейный образ Капитана раскрывается совершенно под другим углом, когда Стив Роджерс вместе с Баки Барнсом, Соколиным Глазом, Алой Ведьмой, Человеком-муравьем и Соколом восстают против принудительной регистрации всех супергероев. Все начинается с неудачной миссии в Лагосе, где Мстители под руководством Роджерса пытаются остановить Кроссбоунса (злодея и одного из агентов «Гидры»). Но тот превращается в бомбу, при взрыве которой гибнет некоторая часть мирного населения. Хотя Алая Ведьма приняла большую часть удара на себя, в международное сообщество этот факт внес явную смуту, отчего незамедлительно был принят Заковианский договор – закон, который ввел обязательную регистрацию людей со сверхспособностями и дальнейший контроль за их деятельностью.

Происшествие, которое разделяет команду Мстителей на два лагеря, косвенно пересекается с тем, что обозначается термином GWOT – Global War on Terrorism. Зло в лице Кроссбоунса (а на его место можно легко поставить и Таноса с его миссией по уничтожению половины человечества) – явная аллюзия к действиям террористов, в особенности к террористическим актам 11 сентября 2001 года в Нью-Йорке. Ведь именно с этих событий началась «Глобальная война против терроризма», в рамках которой США и союзники неоднократно вторгались с миротворческой миссией в страны Ближнего Востока. Поскольку сама концепция борьбы с терроризмом и ее методы вызывают критику и протесты со стороны населения, логично, что сценаристы фильма «Первый мститель: Противостояние» Кристофер Маркус и Стивен Макфили решили устроить разборку внутри самого супергеройского сообщества. Если Тони Старк, который поддержал принятие закона, действует на стороне правящей власти, то Капитан Америка встает на сторону условной оппозиции, отрицая принудительную регистрацию как метод, ограничивающий гражданские права супергероев. Аналогия

«Капитан Америка" (1990), режиссер Альберт Пьюн

напрашивается сама собой: Железный человек, символ власти и денег, остается на стороне правительства, в то время как Капитан Америка, человек из народа, отстаивает право на свободу личности. Казалось бы, патриотический имидж Стива Роджерса обязывал его быть верным своим высокопоставленным покровителям, но истина, как всегда, посередине: олицетворяя собой символ США, окутанный звездно-полосатой мантией, Капитан Америка – это в первую очередь защитник интересов и свобод граждан, а не обслуживающий элемент власти.

Капитан Америка: Финал

22 апреля 2019 года в Лос-Анджелесе состоялась долгожданная премьера фильма «Мстители: Финал», который завершил основную сюжетную арку третьей фазы киновселенной «Марвел» и наконец раскрыл важную миссию Капитана Америка. Во время решающей битвы с Таносом Капитан поднимает молот Тора, чем фактически спасает ему жизнь. Мы видим противостояние двух безграничных сил – добра и зла – в их наивысшем проявлении. Роджерс уже пробовал поднять молот Мьёльнир в открывающей сцене «Эры Альтрона», когда Тор устроил шуточное соревнование. Тогда Кэп смог только сдвинуть молот с места, чем озадачил сына Одина. Во второй раз оказавшись в руках Капитана Америка, Мьёльнир поддается ему, что свидетельствует о некоем «душевном очищении» Роджерса и своеобразном приближении к богу. Если следовать заклинанию Одина, то поднять молот может лишь тот, кто обладает силой Тора, отчего напрашивается знак равенства – Капитан Америка есть бог. В принципе, здесь можно бы поставить точку, ведь символ демократии США в лице Капитана Америка достиг абсолюта. Но на этом миссия Стива Роджерса не заканчивается: ему предстоит отправиться в прошлое и вернуть Камни бесконечности в «правильное» время, а заодно вернуть Мьёльнир Тору. Вернув все

«Первый мститель: Другая война», режиссеры Энтони Руссо, Джо Руссо

на свои места, Кэп остается в прошлом, находит свою любовь (Пегги Картер) и проживает с ней жизнь обычного человека.

Постаревший Стив Роджерс сидит на скамейке возле того места, откуда он отправлялся в прошлое, чтобы вручить щит Капитана Америка Сэму Уилсону aka Соколу – одному из первых супергероев-африканцев из Ваканды. Сокол должен стать преемником Роджерса и перевоплотиться в нового Капитана Америка. Подобный сюжет действительно прописан в комиксах, но нельзя не обратить внимания на символизм этой сцены: щит как символ американизма передается из рук зрелого белого мужчины в руки молодого чернокожего парня. Стивен Роджерс ушел на покой: он заслужил танец с возлюбленной в тихой гостиной уютного дома. ◆

Максим Казючиц

БОЛЬ И СПЛАВЫ: ЖЕЛЕЗНЫЙ ЧЕЛОВЕК

Железный человек aka Тони Старк появился в бумажных комиксах в самом начале 60-х, когда атомный психоз достиг своего апогея, космос стал реальностью, а на подходе маячили спутниковое ТВ, компьютерные технологии, интернет, мировой терроризм и новый этап экологического кризиса. Все то, что не могло или не всегда могло появиться в классических комиксах, нашло свое место в киновселенной «Марвел», где главная партия была сыграна Тони.

«Железный человек» (2008) Джона Фавро становится программным для самого героя: в его историю закладывается парадоксальность невероятно, бессмысленно богатого человека и ученого-безумца, мученика, хотя и не столь очевидного, как самый знаменитый страдалец Брюс Беннер – Халк.

Тони Старк в «Железном человеке» – продукт новой генерации. Он классический мажор из золотой молодежи, наследник громадного состояния и мощных связей правительственного уровня – и то и другое досталось ему от отца. В свое время в фильме «Мстители» он отрекомендовался как гений, миллиардер, плейбой, филантроп. Деньги и связи, явный недостаток родительской любви, элитный интернат, прекрасное техническое образование, изобретательская одаренность и очевидная склонность к публичности, граничащая с эксгибиционизмом. Железный человек и сам Тони Старк интересны своей реалистичностью, во многом обязанной блестящему, редкому таланту Роберта Дауни-младшего – эксцентрика, работающего на грани буффонады, способного быть органичным в очень сложных декорациях.

В сценарии первого фильма заложена мощная основа для развития характера героя. Старк в роли плейбоя практически не появляется. Фактически еще со времен

бумажного комикса здесь изначально подразумевается сильная экзистенциальная основа. Осколки шрапнели у сердца (которые нельзя удалить) превращают миллиардера и плейбоя в живого мертвеца. Реактор на основе палладия, созданный в плену у душманов, становится обычным для комикса символом: научные, притом инновационные технологии – единственное, что отделяет героя от смерти. Однако для развития характера Тони Старка ключевым становится совсем не страх смерти, а вина. Сценарий, написанный талантливыми авторами, всегда заметен, особенно на материале комикса с его условностью, массой нестыковок и нередко откровенными огрехами, в том числе и в плане науки уровня средней школы. Умерший у него на руках ученый Хо Инсен просит, чтобы Старк не прожил жизнь напрасно. Жизнь в долг и вообще возвращение долгов своих и чужих постепенно превращаются у Тони в историю об искуплении. И эта тема становится концептуальным ядром одного из самых привлекательных в киновселенной «Марвел» супергероя.

Вернувшийся домой из плена Тони, пересмотрев свою ценностную шкалу, выходит из привычной парадигмы: война как двигатель прогресса. Противостояние Тони и Обадайи Стейна, друга Старка-старшего и распорядителя его корпорации, выливается в символическое противостояние с системой. Как в лучших традициях гангстерских фильмов, где никто не хочет, чтобы крестный отец уходил из игры, герой Дауни-младшего, ключевой разработчик и производитель вооружения, не должен обратиться к конверсии. Этого не желают ни правительство, ни попечительский совет «Старк Индастриз», ни партнеры, да и простым американцам это не нужно. Последним жизнь, смерть, беда, вина или искупление Тони Старка в принципе безразличны. Значение имеет лишь безопасность. Этот мотив – молчаливого большинства – станет одним из ключевых в киновселенной «Марвел», но чуть позже.

Уже в первом фильме четко проводится идея уникальности дара Старка, его инженерного гения. Немалый объем экранного времени посвящен процессу создания костюма, его испытаниям, отладке, тестированию отдельных узлов, отработке различных навыков управления и пр. Эти профессиональные инженерно-конструкторские умения Тони будут играть важную роль и в других фильмах о Мстителях.

Время отдавать долги, на сей раз отцовские, наступает вскоре после каминг-аута в финале «Железного человека». В «Железном человеке–2» (2010) Старк принял окончательное решение не быть частью системы – ни правительства, ни каких бы то ни было внеправительственных структур. После отказа играть по правилам правительственной военной организации ЩИТ он оказался один на один с прежним партнером-работодателем. Вторая часть начинается с попытки интеллигентного отъема изобретения «Железный человек» в пользу государства. Сразу провести обыски в офисе «Старк Индастриз» без суда и следствия в Америке сложно, даже в условиях действия Патриотического акта, принятого после теракта 11 сентября. Посему бизнесмена такого

«Железный человек», режиссер Джон Фавро

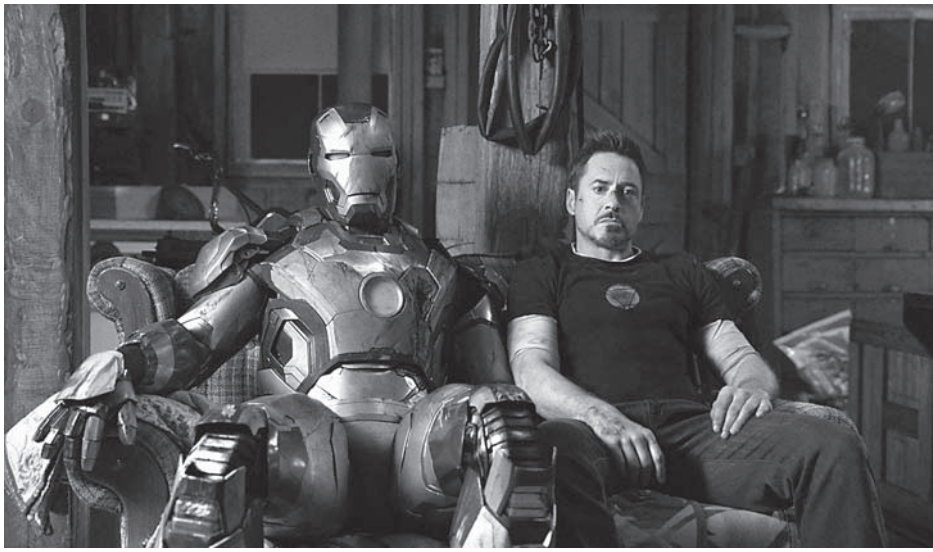
уровня обычно вызывают на беседу. Очень любопытна экспозиция фильма – саркастичная, насквозь пародийная (вспомнить, например, знаменитые слушания комиссии Маккарти по расследованию антиамериканской деятельности) крамольная сцена дачи показаний Тони Старка в Сенате США. Идея проста: если костюм Железного человека определить как оружие массового поражения, то его разработчик автоматически станет либо господрядчиком, либо врагом государства.

К этому времени инженерному гению, миллиардеру и плейбою судьба стать народным героем очевидна.

Однако, когда поднимается вопрос о параллельных разработках двойников Железного человека, Тони демонстративно взламывает канал правительственной видеотрансляции и публикует секретные материалы разработок аналогов.

Неотплаченный отцовский долг возвращается в виде классического мотива кровной мести и конфликта отцов и детей. В разгар «холодной войны» отец Старка занимался разработкой нового источника энергии совместно с русским инженером. Как рассказал Тони за стаканчиком директор ЩИТа Ник Фьюри, советский физик-атомщик Антон Ванко, бежавший в США, не смог побороть собственную алчность и попытался заработать на изобретении – дуговом реакторе TFTR-1, – за что был депортирован обратно в СССР. Далее лагерь, бедность, безвестность, смерть. Поэтому сын его Иван в исполнении вполне органичного в этой роли Микки Рурка оказывается невольником чести: он не стремится к мировому господству или сверхприбылям, а мстит за отца. На его беду ему недостает информации, отец не успел досказать. Впрочем, линия противостояния Старка и Ванко выполняет в фильме, скорее всего, лишь декоративную функцию.

А когда Тони окончательно осознает неизбежность собственной кончины, за него вновь берется ЩИТ. В материалах, которые передает



«Железный человек–3», режиссер Шейн Блэк

ему директор Фьюри, среди прочего есть чертеж реактора Старка – Ванко и рулон 16-*мм* пленки, где отец преподает сыну последний урок – подсказку для создания нового источника энергии.

В лучших традициях романов Дэна Брауна информация скрыта в архитектуре. Архитектура пространства всемирной ЭКСПО, заложенной Старком-старшим, оказывается зашифрованным кодом нового химического элемента. Его и создает Тони, прежде всего спасая самого себя, поскольку этот элемент идеально нетоксичен для его нагрудного реактора, ну и потом уже для человечества.

Достигает определенности любовная линия сложных, противоречивых и длительных отношений Тони Старка и его беззаветно преданной секретарши Пеппер Поттс, которая становится гендиректором «Старк Индастриз». Финал «Железного человека–2» – итоговое собеседование Старка в ЩИТе, где его вербуют в качестве консультанта. Впрочем, на столе у Фьюри лежит и другая папочка – Avengers Initiative, проект, который так и не был одобрен попечительским межгосударственным советом ЩИТа. Приходят к своему консенсусу и непростые отношения Старка и правительства. За дело мира на территории США Тони, невольно поделившийся технологиями с государством, предоставивший в распоряжение правительства экземпляр костюма, становится национальным достоянием.

А поскольку упомянутый проект, запрещающий деятельность Мстителей, пока не принят, они, получив на время карт-бланш, вступают в войну с инопланетной цивилизацией читаури, с которой связан ас Локи вместе со всеми прочими обитателями Асгарда и иных прилегающих суверенных сакральных территорий.

Вместе с Локи в фильме появляется один из сквозных мотивов: освобождение людей от свободы ради их же блага. Эту идею он выскажет Нику Фьюри, и в фильме «Первый мститель: Другая война» она

«Железный человек–2», режиссер Джон Фавро

получит зримое воплощение в виде предоставления ЩИТу тотального контроля над жителями страны.

Железный человек становится одним из главных стратегических резервов землян. Правительство США ради быстрой победы над вторгшимися инопланетянами отправляет на Нью-Йорк ядерную ракету. Но Железный человек сумел переместить ее в измерение читаури, на территорию врага. Взрыв боеголовки закрывает портал и завершает интервенцию инопланетян. В «Железном человеке–3» (2013, режиссер Шейн Блэк) главная сюжетная линия – борьба с Мандарином, террористом, врагом Америки номер один, явной аллюзией на Усаму бен Ладена. Впрочем, враг окажется подставным, всего лишь актером, которого нанял еще один бывший поклонник творческого гения Старка – Олдрич Киллиан, который воспользовался его формулой для создания суперсолдат, имеющих опасную тенденцию взрываться от внутреннего перегрева. Своеобразным рефреном уязвимости Земли становится и уязвимость самого Старка, особняк которого в Малибу почти дотла спалили враги. Чудом спасшийся герой, прежде чем найти Мандарина и совершить возмездие, проходит своеобразный обряд очищения, оказавшись в богом забытом городке, где пытается разыскать свидетелей взрыва первого солдата. Здесь появляется и представитель народа, на защите которого стоит Железный человек, – подросток Харли Кинер помогает Старку починить и спрятать костюм.

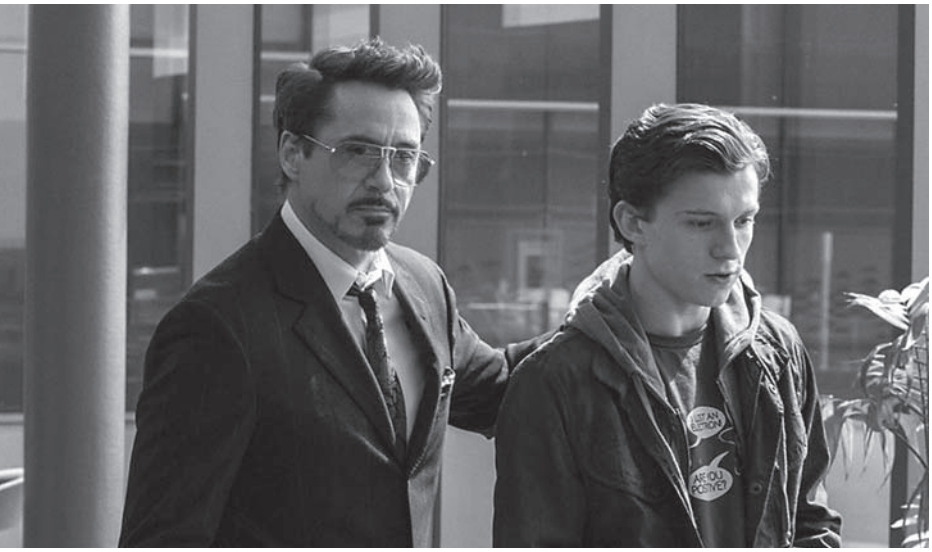
В основу фильма Джосса Уидона «Мстители: Эра Альтрона» (2015) лег переработанный материал комиксов о роботе-антагонисте Альтроне, который в киноверсии трансформируется в искусственный интеллект внеземного происхождения с враждебными антигуманистическими намерениями. Формальная завязка: Алая Ведьма, обладательница телекинетических способностей, а в скором будущем одна из Мстителей, усиливает страх Старка об уязвимости человечества до

«Железный человек–2», режиссер Джон Фавро

паранойи. Тони и Брюс Беннер втайне от коллег извлекают из скипетра Локи внеземной искусственный интеллект, который, однако, выходит из-под контроля и пытается уничтожить человечество. Старк при этом становится объектом особой ненависти Альтрона. Пока Алая Ведьма не перешла на сторону Мстителей, она успевает привести в ярость и зеленого монстра Халка. Усугубляет ситуацию кампания по нейтрализации Халка. Для его усмирения с орбиты на Нью-Йорк спускают особую космическую станцию «Виктория» – совместный проект Старка – Беннера. Результат, как и после вторжения читаури, – массовые разрушения, правда, меньшего масштаба. Однако в картине вновь появляется мотив столкновения супергероев и общественного мнения: люди предпочитают стабильность свободе, Мстителей же боятся и ненавидят. Еще до окончательной победы над Альтроном в фильме появляется новый герой – андроид Вижен, интеллект которого был создан на основе виртуального помощника Старка Джарвиса. Источником жизненной силы нового Мстителя становится один из шести Камней бесконечности.

Начиная с фильма «Первый мститель: Противостояние» (2016, в оригинале – Captain America: Civil War, то есть буквально гражданская война) происходит глубокий раскол в лагере Мстителей. После неудачной операции с жертвами среди мирного населения мировые правительства поставили Мстителей перед выбором: либо жесткие ограничения полномочий – Заковианский договор, – либо положение вне закона.

Капитан Америка отказывается подписать договор и вместе с Алой Ведьмой, Соколиным Глазом, Соколом и Человеком-муравьем переходит на нелегальное положение. Старк выступает за ратификацию договора, возглавив другую половину Мстителей – Черную Вдову, Пантеру, полковника Роуди (Железный патриот), Вижена



«Человек-паук: Возвращение домой», режиссер Джон Уоттс

и Человека-паука. Углубит раскол, сделав его практически непреодолимым, коллизия, связанная с гибелью родителей Старка. Выясняется, что невольным убийцей Хоуарда Старка и его супруги стал друг детства Стива Роджерса (Капитана Америка) Баки Барнс. Еще в «Первом мстителе» (Captain America: The First Avenger; 2011) он попал в плен к «Гидре», международной тайной организации, возникшей в нацистской Германии, и был превращен в Зимнего солдата. После распада ЩИТа он старается не участвовать в делах ни Мстителей, ни их врагов, однако в финальной битве с Таносом примет участие. В кульминации фильма «Первый мститель: Противостояние» происходит поединок между Стивом Роджерсом и Старком, который хочет отомстить Барнсу за смерть родителей.

К логическому финалу приходит линия супергероев и политического истеблишмента. Бывшие соратники Железного человека не без его усилий оказываются в настоящем каземате – сверхукрепленной подводной тюрьме, где их содержат в одиночных камерах, словно международных террористов или маньяков. Финал фильма – Капитан Америка освобождает однополчан и уходит в глубокое подполье.

История Железного человека и Человека-паука, как и большинство прорывных стартапов Старка, начинается спонтанно и спланированно. Тони всегда аккумулирует массу информации, поскольку рынок технологий суров, а технологий, напоминающих конверсию, – тем более.

Супергерой в эру рекордеров-гаджетов обречен попасть в сеть. Информация о Человеке-пауке ждала своего часа на серверах «Старк Индастриз» и дождалась. В «Первом мстителе: Противостояние» Питер Паркер, протеже «мистера Старка», вводится в бой между бывшими друзьями в качестве стратегического резерва в момент сорвавшихся переговоров. Он изымает щит самого Кэпа и оказывает массу других ценных услуг.

«Железный человек–3», режиссер Шейн Блэк

В фильме Джона Уоттса «Человек-паук: Возвращение домой» (2017) также разворачивается история выбора супергероя между коллективным и личным. И Паркер предпочтет Мстителям, отдельной комнате и бесплатному питанию, а также славе и вниманию СМИ возможность самостоятельно одолевать врагов, оставаясь классическим героем-одиночкой, впрочем, совсем ненадолго.

Кульминацией пути Тони Старка стали последние фильмы франшизы «Мстители: Война бесконечности» (2018) и «Мстители: Финал» (2019) братьев Руссо. Главный антагонист Мстителей Танос до этого появлялся лишь спорадически, стоял за вторжением Локи и читаури в Нью-Йорк. Его собственная сюжетная линия сравнительно подробно раскрыта в «Стражах Галактики» (2014) Джеймса Ганна.

Старк в «Мстителях: Война бесконечности» вместе с Питером Паркером, пробравшись на корабль приспешников Таноса, отправляется на его родную планету Титан, вступает в бой и проигрывает. Однако Танос в обмен на жизнь Тони получает от хранителя доктора Стрэнджа Камень времени. С этого момента основным способом построения нарратива обоих фильмов будут эффектные изменения линейного времени сюжета. На эти сдвиги вначале способен только Танос, затем, после знаменитого щелчка пальцами в перчатке с Камнями бесконечности, гибели половины всех живых существ во Вселенной и Мстителей, сделать щелчок предстоит Беннеру и Старку.

В фильме «Мстители: Финал» появляется deus ex machina: своевременно застрявший в квантовом мире Скотт Лэнг – Человек-муравей возвращается на Землю. Вместе с Тони Старком, ставшим к этому времени отцом семейства, и Беннером, примирившимся с Халком в себе, Мстители совершают квантовый скачок во временну́ю точку до гибели всего живого.

Гонка за Камнями бесконечности повторяется вновь и завершается на Титане, где происходит финальная битва Мстителей и воинства Таноса. Здесь Железный человек сыграет ключевую роль: Тони Старк, переместив Камни на перчатку своего костюма, совершает магический щелчок и героически погибает, спасая Вселенную от разрушения.

История Железного человека – это фактически история симбиоза человечества и науки, без которого невозможен прогресс и который стал проклятием и спасением homo sapiens. Мотивы графических комиксов 60–90-х соединились в киновселенной «Марвел» с реалиями времени (войны на Ближнем Востоке 1990–2000-х, поиски источников чистой/альтернативной энергии и пр.).

Мир землян с суперспособностями либо без суперспособностей, но с суперсредствами, с вне- или надправительственными организациями типа ЩИТ или команда Мстителей в кинокомиксах 2010-х существует в мире толерантного, мультинационального и мультикультурного универсума. Земля и земляне (которые могут жить и вне Земли) – лишь микроскопическая часть невообразимой вселенной богов и инопланетных цивилизаций. Так что де-факто история Земли и супергероев «Марвел» – проекция современного общества.

Для Тони Старка наука, спасение мира и собственная жизнь связаны практически неразрывно. В трилогии о Железном человеке и фильмах о Мстителях Старк развивается как личность, герой, характер в драматическом смысле. Жизнь, деяния и гибель Тони – это история свободного человеческого духа или, с некоторой долей сентиментального пафоса, самого человечества, главная суперспособность которого – разум и вера в человека. ◆

Анастасия Сенченко

ТРУДНО БЫТЬ ТОРОМ

К богам не просто найти подход. Основные повороты в образе Тора можно отслеживать по шуткам Тони Старка – именно он первым пошутил про Шекспира, Патрика Суэйзи и, наконец, про Большого Лебовски. С Тором вообще интересно получилось – каждый его сольник снимал новый режиссер, так что в итоге у семи фильмов с его участием пять режиссеров. А это, как ни крути, пять разных ракурсов. С другой стороны, с Локи подобное утверждение не работает, да и шутки на его счет из фильма в фильм одни и те же – про усыновление. Вот такой наглядный метакомментарий.

У продюсеров супергеройской киносаги для Тора была генеральная линия, в которой он немного бог, немного незадачливый пришелец – не чуждый человеческих слабостей наследник Асгарда и мудрости своего отца. Определенно была такая и для Локи – герой, ищущий самое выгодное для себя место (в итоге им оказывается его родной Асгард).

Скандинавским богам, в отличие от Халка, сразу повезло найти идеальное визуальное воплощение, а дальше начались трудности. Как проницательно сказал Роджер Эберт после выхода первого фильма, с богами есть одна проблема: what you see is what you get – «что вы видите, то и получаете». Личности мифологических богов определяются и исчерпываются их способностями, в них все очевидно уже на уровне визуального воплощения. Актера на роль Тора подбирали в первую очередь по внешнему сходству с персонажем графических комиксов. В итоге идеально подошедший Крис Хемсворт, как любимая игрушка, первое время меняет наряды и оружие, летает по планетам и бросает молот. Идеальная фигурка из коллекции. До третьей части Тор послушно выполнял свои функции, где надо – бросал

«Тор», режиссер Кеннет Брана

молот, где не надо – не бросал, а Хемсворт признавался, что немного устал от персонажа. Что же, не удивительно, что и его это в конце концов утомило. Но обо всем по порядку.

Справедливости ради надо сказать, что не только Роджер Эберт предвидел проблему Тора. Кеннет Брана, режиссер первого сольного фильма «Тор», по-своему ее преодолевал. Помогло сюжетное разделение двух миров. Для Асгарда он избрал эпическую интонацию исторической драмы, и рядом с ней события на Земле выглядели, прямо скажем, анекдотически. Такой контраст подчеркивал дистанцию между мирами лучше, чем радужный мост. К тому же наметилась основная стратегия – «как быть (с) Тором». И в том и в другом мире Тор выглядел удачно неуместным. На фоне Одина – Энтони Хопкинса – самонадеянным школьником, а на Земле – мифологическим богом-громовержцем. По итогу первой части Тор застрял между большим эпосом и подростковыми фильмами про дружбу и любовь с пришельцами. Кеннет Брана наградил героев такой шекспировской серьезностью, что сколько Джейн Фостер (Натали Портман) ни сбивала его автомобилем и шокером, это никак не помогало уменьшить божественный пафос. Локи (Том Хиддлстон), напротив, такая серьезность была к лицу – под стать его амбициям. Из фильма в фильм он пытался изменить мир и собственную участь. Забегая вперед, заметим, что Локи так и не показал себя как бог озорства, его роль оставалась трагической и традиционно заканчивалась гибелью. Не удивительно, что в первой части он практически не покидал королевского замка. В Асгарде решались дела государственной важности, и их вершил Локи, а на Земле они отдавались приключенческим ромкомам с участием Тора. Землянам глобально ничего не угрожало, и громовержец со всей серьезностью отважно спасал тетрадку с нарисованными планетами, которая почему-то была представлена как невосполнимая потеря в большом научном труде. Сцены,

«Тор-2: Царство тьмы», режиссер Алан Тейло

где бог грома по рисункам в тетради объясняет устройство космоса астрофизику Джейн Фостер, потенциально содержат ту комическую несоразмерность, которая расцветет и удачно выстрелит в фильме «Тор: Рагнарёк» Тайки Вайтити.

Год спустя испытания Тора чуждым ему контекстом продолжились в фильме «Мстители: Война бесконечности» братьев Руссо. Наташа Романофф, как всегда самая осведомленная, предостерегает Капитана Америка: «Отсиделись бы здесь, Кэп. Эти ребята вообще-то боги, а не парни с окраины», на что тот невозмутимо парирует: «Есть только один бог, мэм, и я почти уверен – он иначе одет». В той же сцене Тони Старк начинает знакомство с богами со слов: «Шекспира ставите? А мать твоя знает, на ком ее гобелен?» Такое пренебрежение божественной природой громовержца со стороны главных Мстителей сработает – зрители получат идеального сбалансированного коллективного героя без солистов. Тор, которому полторы тысячи лет, как и все, слушается Ника Фьюри и ест шаурму в закусочной. Правда, напоследок Фьюри объясняет решение увезти Тессеракт с Земли следующим образом: «Я и не решал – я отдал его богу, который так решил». Вспоминать, что он бог грома только в случае крайней необходимости, – главная стратегия «как быть (с) Тором» в киновселенной.

В фильме «Тор-2: Царство тьмы» (2013) его нелимитированная божественность и отсутствие дерзких землян, разбирающихся, что там у богов нынче в моде, привели к полному провалу. Джейн Фостер превратилась в бездействующий объект, который все прятали и защищали. Тор – в рыцаря, охраняющего сокровище. Алан Тейлор, автор лучших сериалов нулевых («Клан Сопрано», «Остаться в живых», «Подпольная империя», «Игра престолов»), перед богом грома оказался бессилен. Его герои, как и сын Одина, всегда наследовали судьбу, которой не вполне соответствовали и к которой не были готовы. Это приводило

«Тор: Рагнарёк», режиссер Тайка Вайтити

к трагическому внутреннему конфликту, они выбирали между тем, кем хочется быть, и тем, как должно. Долг побеждал и превращал их в героев высокой трагедии. Тор же мало того, что был ровно тем, кем уготовано, без особых внутренних метаний, так еще и с легкостью отказался от своей участи в финале – боги, в отличие от людей, вольны выбирать себе судьбу. Все это нагнетало страшную тоску своей предсказуемостью и серьезностью. Но выбор был дальновидным. Быть не правителем, а одним из Мстителей – тот радикальный шаг, который и привел Тора к кассовому успеху.

«Мстители: Эра Альтрона» Джосса Уидона окончательно упраздняют Тора – хранителя девяти миров, единственного достойного ими повелевать. Сначала Капитану Америка почти удается сдвинуть молот, а затем Вижен с легкостью поднимает его, не ведая о его магических особенностях. В обсуждении этого события появляются уморительные рассуждения про Мьёльнир в лифте – достоин ли лифт управлять девятью мирами, раз он поднимает молот. Этот анекдот – из самых запоминающихся сцен с участием Тора в фильме (помимо видений о Камнях бесконечности). Смешной комментарий о Торе, намек на все ту же проблему бога-функции, который полностью исчерпывается своим предназначением. Так, к моменту Альтрона стало понятно, что бог-тотем, величественный идол наскучил в том числе и создателям. Им не осталось ничего другого, как очеловечить его. Но даже Альтрон не мог подготовить поклонников к Тору, каким он предстал в третьем сольном фильме.

Сын Одина внезапно начинает мыслить и действовать, как человек. И конечно, никто не мог показать это лучше, чем Тайка Вайтити. Режиссер к тому же предварил выход своего фильма о громовержце короткометражками о жизни Тора на Земле в фирменном стиле мокьюментари-комедии: бог обижен на Мстителей, пьет кофе с приятелем,

пишет электронные письма и договаривается о графике уборки и арендной плате с соседом. Именно таким Тор возвращается на большой экран – внезапно комически игнорирующим дистанцию между собой и смертными землянами. Чего стоят сцены, где боги разыскивают своего отца в доме престарелых. В «Рагнарёке» бог грома вместо молота вооружается характером, личным отношением и рефлексией, а вместе с ними и воистину божественной харизмой. Настало время вспомнить и про Локи, который отказывается от своих амбициозных планов и вообще не играет никакой роли в сюжете, просто в течение всего фильма кем-то притворяется ради зрительской забавы. Было ли такое хулиганство следствием провала серьезной второй части или успеха развязных «Стражей Галактики», доподлинно неизвестно. Но одно стало понятно: «Тор: Рагнарёк» – это спасительный смысловой парадокс; чтобы показать, что Тор бог, нужно было просто сделать его человеком. Весь юмор третьей части построен на том, что Крис Хемсворт пытается играть бога, у которого ко всему слишком человеческий подход. Он разрушает мир, который был призван охранять, и уводит весь свой народ вслед за собой на Землю. Он уже не вершит судьбу, а подчиняется ей. А вот Локи повезло куда меньше, на протяжении всех трех фаз ему предстояло коварствовать и умирать, то есть послушно выполнять отведенную ему мифологическую функцию. Для него Рангарёк стал не перезагрузкой, а лишь небольшой передышкой перед новой гибелью. Только в финале третьей фазы для него нашлись выход и избавление, где-то в альтернативной реальности в грядущем сериале, названном в его честь.

Согласно печатному комиксу Тор, как и его сестра Хела, черпали силы в Асгарде, который к началу схватки с Таносом оказался разрушен. К битве за Вселенную он приходит без Мьёльнира, но впервые с полным пониманием своих сил: бог грома, а не молотов. И нужно признать, что с Тором создатели обошлись особенно жестоко. Громовержец во всей своей божественной мощи выдерживает жар звездного ядра, создает оружие, способное убить Таноса, триумфально появляется в финале решающей битвы и терпит поражение. Казалось, что все три фазы Тора как сильнейшего из Мстителей готовили к решающей роли в финальной схватке, а привели к разрушительному личному поражению. В фильме «Мстители: Финал» он бог, который бездействует, живая метафора, что боги тут не помогут, Рагнарёк свершился, мифология закончилась. Теперь бог грома был понижен в звании до ангельского пирата, как окрестил его Ракета, для того чтобы окончательно разрушить полуторавековую череду предсказуемых побед. Но это как посмотреть. Ведь, с другой стороны, Тору наконец дали вольную, отпустили с каменного пантеона в космос, в новую историю. ◆

Антон Хитров

ВОСХОЖДЕНИЕ ФАНАТА

Эволюция Человека-паука

Что сделало Человека-паука самым знаменитым супергероем из комиксов «Марвел», в принципе, очевидно. Бэтмен, Супермен и Капитан Америка – взрослые брутальные мужчины, а под маской «дружелюбного соседа» Спайдермена прячется старшеклассник Питер Паркер, сирота из спального района Нью-Йорка, забитый ботаник и патологический неудачник, который получил суперсилы по чистой случайности – от укуса радиоактивного паука. Короче, Паркер – обыкновенный человек и к тому же школьник, а в 1960-е комиксы как раз вошли в моду у подростков (год рождения Паука – 1962-й).

В игровом кино супергерой дебютировал в 1977-м. Это был низкобюджетный телефильм, который стоит упоминания только потому, что он первый. Оригинальный «Человек-паук» получил несколько продолжений, но настоящего успеха за пределами комиксов Паркер ждал до 2000-х. В конце прошлого века комикс-индустрия пришла в упадок. Издательству Marvel пришлось продавать права на экранизацию своих самых популярных персонажей: Халка, Фантастической четверки, Людей Икс и Человека-паука. В 1999 году, после цепочки сделок, Спайдермен достался компании Sony Pictures, а в 2002-м вышел «Человек-паук» в постановке Сэма Рейми, создателя хоррор-франшизы «Зловещие мертвецы». Это был небывалый для своего времени визуальный аттракцион: среди прочего в экшн-сценах актера Тоби Магуайра заменяла компьютерная модель. Но спустя семнадцать лет лента кажется невыносимо наивной – как и любой фильм, сделавший главную ставку на спецэффекты.

Рейми снял еще две картины про Спайдермена и должен был снимать четвертую, но поссорился со студией и ушел. В 2010-х Sony решила перезапустить

франшизу. Место режиссера занял начинающий режиссер Марк Уэбб, автор романтической комедии «500 дней лета». Миловидного нерда Магуайра в «Новом Человеке-пауке» (The Amazing Spider-Man; 2012) заменил атлетичный красавец Эндрю Гарфилд, а возлюбленную героя сыграла не особенно известная Эмма Стоун: их совместные сцены стали главным украшением новой серии. Видимо, пригодился опыт Уэбба в ромкоме: его герои выглядели живыми, обаятельными людьми, а не пафосными картонками, как у Рейми.

Тем временем супергеройское кино постепенно превращалось в главный голливудский жанр: свою роль сыграли и трилогия Рейми, и франшиза «Люди Икс», и, конечно, «Марвел» тоже подтянулась и начала снимать собственные картины, превращая непопулярных героев типа Железного человека в новые поп-культурные иконы. А что им оставалось, если популярных они распродали? Но в 2015-м студия договорилась с Sony о разделении прав на Паука, а на следующий год Питер Паркер уже дебютировал в киновселенной «Марвел»: ему досталась небольшая роль в третьем фильме о Капитане Америка – «Первый мститель: Противостояние».

В «Марвел» так гордились этой сделкой, что назвали сольную ленту Спайдермена не иначе как «Человек-паук: Возвращение домой» – Spider-Man: Homecoming. В оригинале слово homecoming можно понимать и как школьный бал, но все фанаты прекрасно знали, о чем идет речь. На сегодня Паркер появился в пяти фильмах киновселенной «Марвел», дважды в главной роли и трижды во второстепенной. Став частью самого большого голливудского сериала, Паук изменился, причем радикально.

Персонажи Магуайра и Гарфилда жили в мире без супергероев. Они придумывали себе новую профессию, чтобы найти достойное применение паучьим способностям. Им предстояло убедить горожан, что народный мститель в маске – в самом деле дружелюбный сосед. Оба страдали от хейтеров, уверенных, что Паук несет угрозу. В трилогии нулевых на героя нападал непримиримый газетчик Джей Джона Джеймсон – по иронии, работодатель Паркера. А в перезапуске его заменил суровый шеф полиции Джордж Стейси – опять же по иронии, отец его подружки.

Продюсеры «Марвел» получили Спайдермена, когда в их киновселенной уже было десять человек одних только Мстителей. Так что новый Питер не обязан объяснять, кто такой супергерой и чем он отличается от городского сумасшедшего. Здесь у Паука другая задача: доказать, что он, школьник из спального района, достоин занять место возле народных любимцев – Железного человека и Капитана Америка. Собственно, под маской Питер прячется, чтобы скрывать возраст: его взрослые коллеги по киновселенной вопреки комиксам не ведут двойной жизни. Недаром этот Паркер – самый юный из всех: актеру Тому Холланду на момент его дебюта во франшизе было девятнадцать лет, а самому персонажу – вообще пятнадцать.

«Человек-паук», режиссер Сэм Рэйми

«Человек-паук–3: Враг в отражении», режиссер Сэм Рэйми

У Рейми Паук, подобно Сиду Корнеля, разрывался между чувством и долгом. Он отказывался от любимой девушки, чтобы не подвергать ее опасности. Пытался жить обычной жизнью, но возвращался на свой пост, потому что город нуждался в его защите. Уэбб изменил костюм, типаж и характер Паркера, но по-прежнему рассказывал историю о нравственном выборе. В первой части Питер обещал умирающему Джорджу Стейси не втягивать «в это» его дочь Гвен, а затем несколько раз порывался с ней разойтись – но так и не смог. В итоге опасения отца подтвердились: девушка погибла, пытаясь помочь любимому. Паркер дал волю чувствам и сложил костюм на полку, но выдержал только полгода: на Нью-Йорк обрушилась новая опасность. Питер переступил через себя и снова стал Человеком-пауком.

«Марвел» эту тему почти не трогает. Студия не стала пересказывать историю происхождения Спайдермена в третий раз: когда мы встречаем персонажа в «Противостоянии», он уже получил паучьи силы и потерял дядю, Бена Паркера. В предыдущих фильмах именно гибель родственника превращала супергеройство в моральный долг: Питер не ловил вооруженного грабителя из обиды на тех, кого тот ограбил, вор убивал дядю, и Паук становился борцом с преступностью, чтобы никто в Нью-Йорке не повторял судьбу Бена. «Марвел» дает лишь пару намеков на дядю: может, Спайдермен и чувствует ответственность за город, но по-настоящему движет им нечто другое.

«Возвращение домой» в постановке молодого режиссера Джона Уоттса, по сути, фильм о старте карьеры. Ведь во вселенной «Марвел», где супергерои стали чем-то практически обыденным, это не высокое служение, а скорее престижная работа. Чтобы объяснить свои внезапные отлучки, Паркер говорит друзьям и тете, что стажируется в компании Тони Старка, Железного человека, – и почти не лукавит: для него паучьи подвиги в самом деле что-то вроде стажировки. Любой начинающий профессионал – особенно если ему нет двадцати – непременно узнает себя в этом Питере, который каждый день ожидает нового звонка от Железного человека и мечтает оказаться в его команде на правах полноценного Мстителя.

«Новый Человек-паук», режиссер Марк Уэбб

«Человек-паук: Возвращение домой», режиссер Джон Уоттс

В сиквеле «Человек-паук: Вдали от дома» Паркер, как и многие молодые специалисты, ощущает на себе эффект Даннинга-Крюгера: это когда, набираясь опыта, вы теряете уверенность новичка и чувствуете себя некомпетентным. Спайдермен к этому моменту – состоявшийся супергерой: он одолел крылатого бандита Стервятника, летал в космос, сражался с могущественным злодеем Таносом и бился против инопланетной армии. Железный человек объявил его преемником и погиб, у Питера в руках мощное оружие, которое завещал ему наставник: умные очки, способные вызвать с орбиты целую стаю дронов-убийц. Но Паук сомневается в себе и передает очки мошеннику Мистерио, успешно выдающему себя за всесильного героя (ведь настоящие самозванцы синдромом самозванца не страдают). В этом фильме главная битва Паркера не с Мистерио, а с собственными профессиональными комплексами.

Человек-паук задуман как супергерой, похожий на поклонников жанра, – и в сериале «Марвел» это реализовано в полную силу. Питер в изображении Тома Холланда – фанат кинокомиксов, который сам попал в кинокомикс. Он вырос со Старком, Халком и Тором, как его ровесники в реальном мире, а теперь сражается со злом бок о бок с кумирами детства и не может сдержать восторга. Как и положено фанату «Марвел», он отлично разбирается в поп-культуре, причем эти знания совсем не бесполезны в бою. В «Противостоянии» Питер применяет тактику Люка Скайуокера против танков-шагоходов, чтобы свалить с ног гигантского Человека-муравья. В третьих «Мстителях», увязавшись за Железным человеком на корабль инопланетян, предлагает ему разделаться со злым пришельцем в стиле фильма «Чужой» – вышвырнуть мерзавца за борт (и план действует). Ну а какой гик не мечтает о работе, где пригодилась бы его фанатская эрудиция? ◆

Нина Спутницкая

ПРОЩАЙ, БИКИНИ!

Супергероини в кинокомиксах

Поначалу в пространстве кинофраншизы глава организации по защите Вселенной от зла ЩИТ Ник Фьюри был не слишком прогрессивен. Состав команды Мстителей в кино, сформировавшийся к 2012 году, оказался весьма старомодным по гендерным квотам. До сего года на постоянной основе в группе присутствовала только бывшая советская шпионка Наташа Романофф. Случайно в компанию затесалась Алая Ведьма, а интерес к антропологии Женщины-осы в полной мере реализовался только в сольниках о Человеке-муравье. Однако сегодня в отношении оригинальных женских персонажей «Марвел» обходит своих знаменитых конкурентов, ибо пытается использовать не только механический перенос типа Женщина-паук и т.д., но наделять своих героинь особыми характеристиками и выстраивать между ними хитроумные взаимоотношения.

Экстренным вливанием – прививкой от харассмента – стал проект «Капитан Марвел» (2019) с оскароносной Бри Ларсон, яростной воительницей против мужского шовинизма в Голливуде. А эстафету новому поколению супергероинь должна передать Наташа Романофф (она же Черная Вдова) – спортсменка, балерина, профессиональная убийца, яркая представительница супергеройского эпоса. Ее ритуальное жертвоприношение в фильме «Мстители: Финал» – доходчивый приговор фаллоцентристской культуре и зеленый свет мутантам всех мастей.

Наташа, или Кое-что об антропологии вдов

«Советская пуля. Ствол не известен. Прощай, бикини!» – Наташа о своем ранении.

«Режимы крушатся каждый день. Надоело их оплакивать. Я русская. Была русской. Но сейчас я кому-то должна и хочу расплатиться» – Наташа о себе в разговоре с Локи.

В графических романах под ником Черная Вдова работает группа персонажей и прослеживается динамичная эволюция каждого из них. Но Голливуд принял решение довольно консервативное, выбрав одну, но яркую героиню. Логично введение в киносагу героини Скарлетт Йоханссон в «Железном человеке–2», построенном на противостоянии американского изобретателя, плейбоя и сибарита Тони Старка и «русского Кулибина», автора реплики супергеройского костюма Ивана Антоновича Ванко. Во время выполнения одной из миссий ЩИТа бывший агент КГБ, уроженка Волгограда, Наталья Ивановна Романова получила задание от Ника Фьюри: устроиться работать в компанию «Старк Индастриз» под нехитрым ником Натали Рашмен. Ей до́лжно было стать личным помощником Тони Старка и оценить, подходит ли он для Мстителей. Сделав несколько снимков у профессионального фотографа в Токио, она привлекла внимание Железного человека и вскоре сыграла ключевую роль в его спасении.

Итак, сквозной темой фильма стала мысль о том, что живой человек более подконтролен, чем дрон. Появление русской разведчицы в этой связи вполне закономерно, при этом именно Наташа делает повествование о противостоянии двух изобретателей нетривиальным. Но главное, она – рисковая и решительная – источник дополнительных аттракционов, разряжающих мужское повествование о проблемах вооружения. Например, переодевание в супергеройский костюм в авто на высокой скорости превращается в стриптиз-номер и отлично дополняет умопомрачительные поединки Вдовы с толпами мужчин. Вполне предсказуемы операторские точки и ракурсы первого фильма, в котором появляется Наташа: камера преимущественно располагалась на уровне талии актрисы так, чтобы зритель принял во внимание приятные изгибы тела невысокой Йоханссон. Длинные завитые локоны, обтягивающие темные аутфиты и откровенные декольте сделали свое дело. Обольстительная разведчица стала полноправным членом мужской коммуны Мстителей, и уже в следующем фильме авторы смогли отойти от эротизма образа и даже попробовали сосредоточиться на личной жизни героини.

Когда Мстители собираются на защиту Вселенной, именно Наташа призывает Халка вступить в их ряды. Ей доверяют побеседовать с Локи – поторговаться за похищенного Соколиного Глаза. В «Мстителях» Вдова предстает в весьма традиционной для шпионских фильмов локации: в заброшенной усадьбе пожилой генерал Лучков и плечистые парни в кожаных куртках учиняют молодой рыжеволосой женщине допрос с пытками. Туфли на каблуке-шпильке, обтягивающее аппетитные формы маленькое черное платье – атрибутика Черной Вдовы работает только как опознавательный знак. В пандан женщине и натюрморт: рукописная икона Богородицы в золоченом

«Железный человек–2», режиссер Джон Фавро

«Мстители», режиссер Джосс Уидон

багете, хрустальная люстра и букет автоматов Калашникова дополняют скупой рисунок роли.

Но уже в фильме «Первый мститель: Другая война» психологический портрет Наташи усложняется. Став напарницей девяностопятилетнего Капитана Америка, она демонстрирует чуткость и талант к мимикрии и маскировке. Одной из самых ярких сцен проекта стал поцелуй Кэпа и Романофф на эскалаторе супермаркета («Поцелуй меня! От публичных выражений любви люди испытывают дискомфорт!»), стремительно превратившийся в популярный интернет-мем. Когда Стива обвиняют в измене, Наташа бросается с ним в бега и демонстрирует безграничную преданность Нику Фьюри даже после его смерти. Она прямолинейна и спокойна, бесхитростна, как и ее облик, доминантой которого стала ярко-рыжая, но тщательно отутюженная шевелюра.

Именно Наташа спасает Сокола, ей принадлежит ведущая роль в разоблачении и низвержении глав профашистской «Гидры». Нельзя не восхититься превращением героини с помощью фотостатической маски в пожилую даму и великолепным владением единоборствами, когда она останавливает подразделения ЩИТа «Удар». Вдова неподражаема, она узнаваема в действии, в пластике. Однако легко заметить, что именно атрибутивные доспехи рыжей бестии здесь пародируются. И именно эта способность к самопародии поддерживала популярность Наташи. Кроме того, когда она сокрушается, что неосознанно променяла КГБ на «Гидру», вспоминается фильмография Йоханссон, экзистенциальность а-ля Бергман, которую в свое время попробовал высветить в актрисе Вуди Аллен.

И все же до 2016 года Вдова читалась как герой-функция. По-настоящему персонаж раскрывается в фильме «Мстители: Эра Альтрона». К ключевым характеристикам кинематографической Наташи Романофф – жертвенности и безграничной преданности – добавляется исповедальность и сентиментальность, а площадкой для разыгрывания персонажа стал сюжет красавицы и чудовища. Например, эпизод «Эры…», когда Халк превращается в человека, дублирует важный визуальный мотив «Кинг Конга» 1976 года: хрупкая ладонь в лапе чудовища. Объясняя свое влечение, Наташа говорит, что все время имела

«Мстители: Финал», режиссеры Энтони Руссо, Джо Руссо

дело с бойцами и наконец встретила того, кто может победить любого и поэтому избегает драк. Она влюбилась не в ученого, а в чудовищного парня, которого может успокоить колыбельной. Возлюбленные готовы к побегу, но у этих отношений нет будущего. Признание Романофф, что в юности ее стерилизовали и она не способна к деторождению, стало решающим. Фактически с этого момента история Наташи и Халка закончилась.

Хотя героиня Йоханссон участвовала в миссии в Лагосе, на конференции в Вене, откликнулась на сотрудничество с ООН, посетила Берлин и Ливан, одержала верх над Человеком-муравьем, а затем столкнулась с Соколиным Глазом, понятно, что история Наташи не сложится. И как бы самозабвенно она ни отдавалась работе, служение Мстителям не заменит семью, а семья – важный концепт идеологии проекта. Это особенно очевидно и на фоне стремительно развивающегося романа Алой Ведьмы и Вижена, словесных дуэлей Гаморы и Звездного лорда, пропитанных ретромузыкой, или захватывающего путешествия по квантовой реальности Хэнка Пима (Муравей) и Хоуп (Оса). Постепенный выход Вдовы из обоймы отражен и в ее внешнем облике: в фильме «Первый мститель: Противостояние» она одета в бежевые тона и уходит от ярко-рыжего тона волос в шатенку, а в «Войне бесконечности» и вовсе становится блондинкой. Вдова исчезает, остается Скарлетт Йоханссон.

Необходимо вспомнить про принципиальную человечность персонажа. Физические характеристики Наташи были улучшены при помощи биотехнологий, что сделало ее тело устойчивым к старению, болезням. Однако в современной социокультурной ситуации этого набора характеристик оказалось недостаточно. Надо заметить, что кинематографическая Черная Вдова – ровесница исполнительницы роли, хотя в графических романах она была укоренена в 1960-е годы, когда, разрабатывая своих супергероев, Стэн Ли заимствовал идеи из мира природы и классики жанра хоррор (например, в фильмах о невероятно увеличенных в размерах насекомых и других божьих тварей – «Они», «Тарантул»). И хотя на уровне номинации во Вдове содержится аллюзия на энтомологическую природу, Наташина природа далека от

«Мстители: Война бесконечности», режиссеры Энтони Руссо, Джо Руссо

«Стражи Галактики», режиссер Джеймс Ганн

паучьей, героиня Йоханссон являет собой добротную современную вариацию амазонки. И не случайно именно она стала первой и, скорее всего, непревзойденной в когорте супергероинь и отлично вписалась в компанию мощных мужчин.

«Я была одна. А потом эта работа стала семьей, с которой я смогла стать лучше. И вот их нет», – размышляет Наташа в фильме «Мстители: Финал». Кроме того, бывший возлюбленный научился управляться с собой сам: Халка приручает доктор Беннер. Наташа Романофф осталась в числе тех, кто пережил геноцид Таноса, но не дошла до финала. Ритуального самопожертвования ей избежать не удалось. Зато здесь она решила не покоряться мужскому решению, поступать непредсказуемо…

Осиное гнездо, или Блондинка вне закона

И все-таки пока кинематографическая вселенная «Марвел» еще робко обходится с женскими персонажами. Например, в графических романах Оса уже возглавляла команду Мстителей, а в кино ее история только начинается. Имя этой супергероини связано с расхожими речевыми клише: осиная талия, осиное гнездо. Сама по себе номинация отсылает к насекомому жесткому, безжалостному, отнюдь не хлебосольному, как пчела. Да и муравей – существо, в отличие от осы, социальное. Оса стремительна, беспощадна. Изначально миссия Женщины-осы, как у большинства супергероинь-шестидесятниц, совершенно четкая: изничтожить врага, никаких сантиментов. И все же Оса – существо крылатое.

Согласно сюжету «Человека-муравья» во время второй мировой войны, когда был разработан способ уменьшения неорганики, произошел переворот в военном искусстве. Однако сегодня «надо спасать мир дочерей», как призывает герой Майкла Дугласа Хэнк Пим, разработчик уникального женского аутфита. Он не торопится рисковать дочерью и доверять ей смертоносный костюм супергероини, ведь ее мать Оса погибла то ли в неравной схватке с системой, то ли в шахте под Курском. Сегодня в киновселенной «Марвел» актуальны не круглые сироты, не воспитанницы спецслужб, а девушки, хоть какое-то

«Человек-муравей и Оса», режиссер Пейтон Рид

«Капитан Марвел», режиссеры Анна Боден, Райан Флек

время находившиеся под опекой, знающие, что такое забота и бремя дочернего долга.

Не случайно серьезного внимания авторов в последнее время удостаиваются приемные дочери антагониста Мстителей. Особенно перспективным персонажем представляется Гамора, воспитанная Таносом после того, как он уничтожил почти всю гуманоидную расу, которой принадлежала девочка. Повзрослевшая Гамора, непримиримая, дерзкая, стремящаяся стать непобедимой, в роли ритуальной жертвы – замечательный сценарный ход. Она и ее сводная сестра Небула, чье андрогинное робототело свидетельствует о беспощадных отцовских амбициях, – чудесное поле для реализации феминистского дискурса.

Типичный представитель поколения миллениалов Ванда Максимофф, она же Алая Ведьма, как и Романофф, в любви не ищет легких путей, но она представитель семейного клана, независима от авторитетов, обладает иммунитетом к пропаганде, исходящей от крупных игроков, цинична и инфантильна. Она не так атлетична, как Наташа, зато длинноногa и невероятно пластична. Ванда тяготеет к мистическим культам, верит в новые технологии и в спутники жизни выбирает гаджет – сконструированного из вибраниума краснокожего робота Вижена.

Итак, сегодня, чтобы стать супергероиней, не обязательно в совершенстве владеть боевыми искусствами и навыками балетного танца, однако и до женского бодипозитива «мстительные» женщины тоже пока не дозрели. Но, может, так оно и лучше? Все-таки сказочные героини имеют право остаться для зрителя фантастически сильными, выносливыми и красивыми. Почему нет?..

Но не тут-то было. Выпад против приоритета мужского взгляда в кинокомиксах осуществила Капитан Марвел – пилот Кэрол Денверс. Сольный фильм о самом неуязвимом герое Вселенной представил формальную историю женской инициации, скроив героиню по всем правилам противостояния харассменту, ведь в прежние времена – в графических комиксах – Денверс, известная также как Мисс Марвел, представала то в супертрусах, то в весьма откровенных монокини.

Профессиональный псевдоним Кэрол берет в память о своей начальнице – ученой, разработчице супердвигателя Мар-Велл (в миру – Венди Лоусон). Историю героини мы узнаем из флэшбэков-снов, наваждений, преследующих Денверс во время ее жизни в Хале, столице цивилизации Крии, а также из вытащенных во время плена воспоминаний. После шести лет амнезии Кэрол сражается под начальством Высшего Разума, принявшего в ее голове образ Лоусон, против Скруллов, опасных существ, угрожающих цивилизации Крии и способных принимать любое обличье. Однако вскоре девушка узнает, что мир противоречив, и сорвет маску с истинного зла.

Кэрол Денверс, как и Вдова, амазонка. Видимо, женская брутальность вещь более универсальная и кажется кинематографистам надежнее, чем деформации тела и зависимость персонажа от спецэффектов. Для проекта принципиален отказ от гендерного маркера – купальника (надо заметить, что в акцию против сексуализации образа женщин на экране превратилась уже первая платная съемка девятилетней Бри Ларсон в вечернем «Шоу Джея Лено» в пародийной рекламе «Малибу Барби»). В то же время костюмы в «Капитане Марвел» играют ключевую роль, ибо лицо актрисы большую часть времени угрюмо и «покойно, что сама смерть». Могучее телосложение Бри Ларсон упаковано в темно-синий комбез, разработанный дизайнером Саньей Милкович Хейс, известной по работам в «Миссии на Марс», «Форсажах» и «Блейде». В отличие от предельно простого однотонного суперкостюма Наташи, туалет Денверс с яркими красными полосами на ребрах и плечах призывает угадать рельеф женской фигуры. При этом он содержит унисекс-элементы: распростертая золотая звезда на груди, красные сапоги, будто позаимствованные у Капитана Америка, или культовый шлем-маска с ирокезом. Героиня никогда не наденет каблуки-шпильки. В нерабочие часы она очень органично смотрится в грубых ботинках и небрежно распахнутой кожанке-косухе. Ее кэжуал-образ довершает футболка с логотипом рок-группы NIN (Nine Inch Nails). Но всему этому буйству феминизма не чужд ироничный момент: неожиданно под ночным небом для дочери боевой подруги Кэрол зажигает свой серьезный костюм неоном, напоминая, что все это просто игра в «дочки-матери», адаптированная для миллениалов. ◆

Кристина Логинова

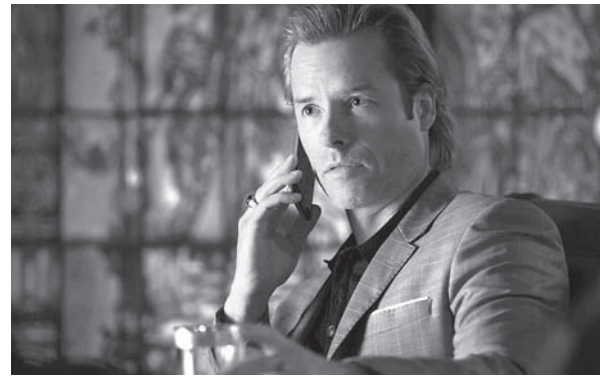
КАТАЛОГ ЗЛА

Суперзлодеи и их трансформация

Обычно отрицательные персонажи ярче и интереснее, чем положительные. Неудивительно, ведь антагонистам так просто сопереживать: приятно искать в них остатки добра, оправдывать неблаговидные поступки суровым детством или разрушенной обстоятельствами психикой, влезать в их шкуру и содрогаться, представляя себя на их месте. Но все это касается в основном фильмов, где черное и белое разделяет множество оттенков. Что же притягивает в однозначно зачисленных в область «черного» злодеях — персонажах «Марвел» (MCU)?

Первая фаза франшизы запускается «Железным человеком» (2008) Джона Фавро, где зрителя недолго, но результативно водят за нос: в то время как главный антагонист, Обадайя Стейн (Джефф Бриджес), скрывается под маской добра, наше внимание обращено на Разу (Фаран Таир), и момент передачи «злодейской сущности» одного к другому демонстрируется выходящим из палатки прямиком в ночь Обадайей. Стейн – хороший задел на будущее, он в принципе один из лучших марвеловских злодеев: у него шикарная внешность плохого парня, отличный мотив для раздачи (завладеть уже наконец «Старк Индастриз») и уверенно-спокойное бешенство в глазах.

«Железный человек–2» (2010) того же Джона Фавро представляет усовершенствованного злодея – русского парня Ивана Ванко (Микки Рурк), который жил себе в нищете да в обиде всю свою сознательную жизнь, но после смерти отца, которого, по обоюдному мнению персонажей, однажды кинул Хоуард Старк, возымел желание отомстить. Уже на вступительных титрах становится понятно, что Ванко заставит Тони попотеть: сидя в каком-то гротескном то ли доме, то ли сарае, Ванко на



«Железный человек–2», режиссер Джон Фавро

«Железный человек–3», режиссер Шейн Блэк

раз-два собирает дуговой реактор и отправляется на охоту. Мотивация засчитана, Рурк великолепен.

В «Торе» (2011) Кеннета Браны появляется самый харизматичный злодей MCU – Локи (Том Хиддлстон). Герой-трикстер, Локи представляет собой идеального злодея, к которому невозможно не проникнуться симпатией, даже несмотря на его объективно неадекватные поступки. Соврал Тору о смерти отца? Ничего! Чуть не убил брата? Не проблема для зрителя! Локи коварен, отчаянно безумен, до истерики самовлюблен и бесконечно несчастен, что мы и видим в его пути становления от пугающегося всего на свете брата-миротворца до бога обмана. Мотив его ненависти прост и понятен: приемный сын давнего врага, он находит виноватых, которыми, конечно же, становятся все вокруг, кроме него самого. Абсолютно каждый из протагонистов на его фоне выглядит однобоко, и в этом, конечно, огромная заслуга Хиддлстона – одного из лучших современных актеров (в том числе и театральных). Благодаря ему Локи человечен в своем неистовстве на фоне банды правильных ребят, и ему свойственны чувства, подавлять которые он, хоть и является богом, не в силах.

«Первый мститель» (2011) Джо Джонстона выводит на сцену Иоганна Шмидта (Хьюго Уивинг), фашиста, который не брезгует ничем ради достижения поставленных целей. Именно этому фильму принадлежит одна из самых крутых сцен представления антагониста – через значок подъезжающего автомобиля, при ближайшем рассмотрении оказывающийся знаком «Гидры», которая сыграет затем немаловажную роль во всей киновселенной. Безжалостный Красный Череп – это, конечно же, некая аллюзия: он, например, слушает классическую музыку, пока пишут его портрет. В погоне за Тессерактом безэмоциональный Череп, как и любой фанатик, совершенно не думает о собственной безопасности, что, по сути, и спасает Капитана Америка, когда злодей проваливается в небытие (как выясняется через череду фильмов, во вполне себе бытие, просто далекое). Именно эта сцена показывает, что Капитан Америка не всемогущ (и ему просто повезло), именно поэтому Череп – первый злодей MCU, которого на самом деле не победили. История с дьявольским лицом отличается от

«Железный человек–3», режиссер Шейн Блэк

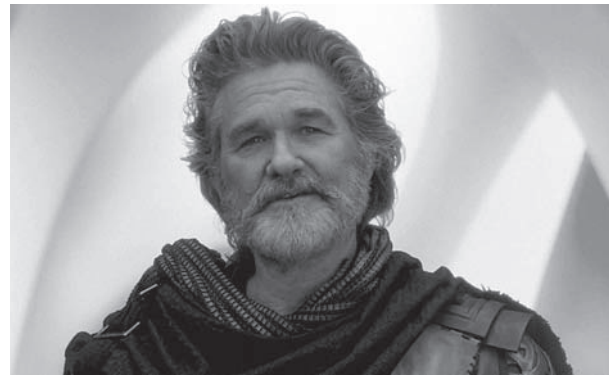
«Первый мститель», режиссер Джо Джонстон

комиксовой (в комиксах все дело в смертельной пыли, а не в сыворотке), но доктор Арним Зола (Тоби Джонс), классический приспешник и помощник, никуда не делся и отлично вписывается в как будто разукрашенные гуашью пейзажи фильма.

«Мстители» (2012) Джосса Уидона не делают революцию в плане создания крутого антагониста, что, возможно, и зря. Но здесь авторы четко следуют комиксовой истории, в которой Локи объединяет своими выходками блуждающих по отдельности в пространстве супергероев. Задача фильма такая же: объединить наконец представленных ранее протагонистов, дав им первое серьезное испытание и проверив их союз на прочность. Злодей – снова Локи, но теперь он, растеряв весь свой шарм, выглядит глупым, дерганым и не вызывает никаких эмоций, кроме отвращения (хоть Хиддлстон по-прежнему и пытается давить коварного). Локи здесь служит тем самым общим врагом, против которого дружат хорошие ребята, и его образ в этом фильме достоин рассмотрения именно по этим же причинам.

Вторая фаза открывается «Железным человеком–3» (2013) Шейна Блэка, неоднозначным и по жизни, и со стороны репрезентации антагониста. Закольцовывая индивидуальную историю Тони Старка, зрителя снова начинают водить за нос, представляя могущественного Мандарина (Бен Кингсли), террориста и убийцу, с одной стороны, и несчастного, едва живого Тони Старка, беспомощно бегающего от испытавших действие «экстремиса» врагов вместе с мелким парнишкой-гением, – со стороны другой. Приблизительно тот же тайминг разворачивает нас в обратную сторону – на поклон к Олдричу Киллиану (Гай Пирс), психопату с комплексами прямиком из детства, обезумевшему от жажды мести и, видимо, количества пластических операций. Ему бы подлечиться у психотерапевта, не устаешь думать по ходу действия, наблюдая за его бессмысленными попытками уничтожить Старка только потому, что однажды тот пренебрег встречей с неказистым парнем. Олдрича убивает Пеппер Поттс дозой «экстремиса», и так сам становится уже вторым злодеем вселенной, которого, по сути, не победили самостоятельно.

«Тор-2: Царство тьмы» (2013) Алана Тейлора – фильм вообще удивительный. Темная эстетика, затягивающая красивая картинка, долгие



«Первый мститель: Другая война», режиссеры Энтони Руссо, Джо Руссо

«Стражи Галактики. Часть 2», режиссер Джеймс Ганн

планы, минимум слов, замедленные действия персонажей. Фильм, где Локи опять обретает свою человечность (хвала богам!). Главным антагонистом здесь становится Малекит Проклятый (Кристофер Экклстон) – абсолютно замороженный в плане эмоций эльф, как будто выполняющий заведомо записанную на жесткий диск программу. Такого веселого безобразия в киновселенной, конечно, еще не было, и враг, совершающий что-то просто потому, что он делал это когда-то во времена Темных эльфов Свартальвхейма, а теперь неплохо бы продолжить, достоин отдельного упоминания. Однако Малекит все же обладает какой-никакой, но мотивацией (хоть от зрителя и пытаются ее скрыть давяще-примитивным сюжетом): с помощью Эфира он хочет обратить время вспять, вернув во все девять миров тьму, которая была еще до существования света. Впрочем, смерть относительно плоского персонажа так же странна, как и его жизнь: будучи выкинутым через пространственную дыру на свою планету, он гибнет под осколками корабля. Не очень убедительно для главы Темных эльфов, но что ж, как есть.

«Первый мститель: Другая война» (2014) братьев Руссо открывает новые грани злодейства в MCU: враг, Зимний солдат (Себастиан Стэн), внезапно оказывается старым другом, и каким! Ему сопереживаешь намного больше, чем Стиву Роджерсу, который настолько хорош в своем стремлении быть хорошим, что в какой-то момент становится откровенно скучным. Для сохранения интриги Зимний солдат внушительную часть фильма носит маску, в которой после признания в нем Баки Барнса удивительным образом отпадает необходимость. Отсюда же и начинается линия сопереживания, по ощущениям близкая к линии Локи: это тот злодей-антизлодей, которого мы с готовностью стремимся оправдать. От оригинала создатели отошли не сильно: отличие от сюжета комикса в том, например, как именно сталкиваются Америка с Зимним солдатом (Барнс по приказу генерала Лукина пытается устранить Красного Черепа), но суть остается той же – Роджерс способствует некоторому возвращению воспоминаний старого друга. В фильм также заглядывает и Зола – но теперь в качестве искусственного интеллекта и злодея-машины – этакий предвестник Альтрона. Здесь

«Стражи Галактики», режиссер Джеймс Ганн

«Тор», режиссер Кеннет Брана

же и склеивается более или менее цельный образ «Гидры» как врага: несмотря на то что «Гидра» – это организация, а не отдельный злодей, в кинематографической вселенной она заслуживает особого упоминания. Она что-то вроде образа Дормамму в MCU, но только проработанного тщательно и по-нормальному (который вроде бы и есть и вообще гигантская угроза, но самому ему посвящен лишь один цельный эпизод, где доктор Стрэндж все пытается и пытается договориться).

«Стражи Галактики» (2014) Джеймса Ганна – проект уникальный во всех отношениях, и уникальность эта распространяется и на главного антагониста в том же числе. Ронан Обвинитель (Ли Пейс) – этакий импульсивный болван, дорвавшийся до власти и жаждущий больших крушений, а на самом деле просто истеричный большой ребенок. Ну а разве мог той безумной команде, какой являются «Стражи…», подойти более серьезный враг? Но зато здесь наконец своевременно, а не просто после титров, появляется Танос (Джош Бролин): суть и смысл MCU на протяжении всех трех фаз. Уже по сцене их разговора с Ронаном становится ясно, кто пешка, а кто настоящая угроза; но угроза тут не раскрывается полностью, и мы видим лишь намеки. Тут же представлена и Небула (Карен Гиллан) – новый неоднозначный (но второстепенный) злой персонаж, пассивно давящий на сочувствие зрителя.

Фильм «Мстители: Эра Альтрона» (2015) Джосса Уидона многие считают проходным. Абсолютно зря: мини-вселенная, разворачивающаяся в картине, обладает очень мощным потенциалом. Это, пожалуй, первый случай, когда злодей – Альтрон (Джеймс Спейдер) – раздает реальных (а не иллюзорных) тумаков супергероям. Несмотря на то что Альтрон всего лишь искусственный интеллект, вытащенный из скипетра читаури и визуально реализованный механизмами, Спейдер выдает потрясающий уровень очеловечивания злодея, у которого всегда хищно-злые черты лица и устало-разочарованный голос. Альтрон – целостный антагонист и предвестник Таноса не только по мощи, но и по мотивации: человечество делает столько зла, что не заслуживает жизни, ведь это же так очевидно! Справиться с ним предыдущим составом Мстителей невозможно – и потому появляются новые, более

«Человек-муравей и Оса», режиссер Пейтон Рид

«Доктор Стрэндж», режиссер Скотт Дерриксон

сильные герои (Вижен в первую очередь). Ставки повышаются, враги усложняются. Следующим уровнем силы будет только Танос, который как раз прямо сейчас надевает перчатку, но об этом позже.

Третья фаза начинается с фильма братьев Руссо «Первый мститель: Противостояние» (2016) и представляет очень серого и неприметного врага Гельмута Земо (Даниэль Брюль). Серость и неприметность удивляют хотя бы потому, что в печатных комиксах Земо не один невзрачный человек (что, к слову, стандартная тема) и движет им вовсе не желание отомстить за погибшую семью. Но в фильме он просто человек, задавшийся целью уничтожить героев за Заковию. Так что хоть Земо сер и почти неприметен, именно ему удается благодаря своему уму и без всяких особых прибамбасов разобщить Мстителей, показав им и зрителю, что не такие уж они все и герои (а он сам не такой уж и злодей). Что тут скажешь – отлично сделано.

Фильм Джеймса Ганна «Стражи Галактики. Часть 2» (2017) примечателен антагонистом Эго (Курт Рассел): злодей-близкий-друг уже был, а злодея-родственника еще не было! Забавно, что и в печатных комиксах такой истории не было и в помине (у Квилла действительно был отец, да только не Эго, который вообще планета) и если Звездный Лорд и пересекался с Эго, то только очень косвенно и через Ракету, который выводил на планете вшей. Как и в прошлых «Стражах» – какова команда, таковы и злодеи. Но история MCU жизненна: она в очередной раз пробуждает человеческое – что в Квилле, что в зрителях, и Эго, хоть и является злодеем не особо запоминающимся, его можно отметить благодаря довольно веселой мотивации – попытке вывести кого-то, подобного себе, чтобы расплодить себя по всему миру. Стопроцентное содержание эго, иначе и не скажешь. А еще тут есть Небула, активно пытающаяся перестать ненавидеть сестру, что у нее под конец фильма вполне даже получается.

«Тор: Рагнарёк» (2017) Тайки Вайтити по праву достоин отдельного места в венце лучших фильмов (и злодеев) MCU. Он с щедростью дарит появление женщины-злодейки, и не просто злодейки, а той, кто реально наворотит серьезных дел. Именно после ее, Хелы (Кейт Бланшетт), вмешательства экранная история начинает по-настоящему

«Тор: Рагнарёк», режиссер Тайка Вайтити

«Мстители: Война бесконечности», режиссеры Энтони Руссо, Джо Руссо

развиваться, и она переносит уровень «злодея обыкновенного» на разряд выше, становясь ощутимым двигателем сюжета. Хела уничтожает Мьёльнир (!), и ошеломленные зрители хватаются за голову уже в первой части фильма. Существует, кстати, теория, что Локи на самом деле принял образ первого ребенка Одина (Хелы), когда тот нашел будущего трикстера; теория, правда, ничем особо не подкрепленная. Возможно, все прояснится в новом проекте на Disney+? Вообще, Хела – владычица обители мертвых и дочь Локи, а не восхитительно безумная в своем сумасшествии сестра Тора, но в сюжет нововведения вписывается отлично. Суртур тут – опять злодейская обобщающая сущность типа Дормамму: устраивает конец света, но не самолично, а руками Локи, который хочет положить конец этому сумасшествию. Ну а Грандмастера (Джефф Голдблюм) и злодеем-то называть не хочется.

В «Черной Пантере» (2018) Райана Куглера зрителя снова пытаются обмануть: представляющий опасность Улисс Кло (Энди Сёркис) на деле лишь пешка хипстера Эрика Киллмонгера (Майкл Б. Джордан), и вот у кого есть настоящие причины быть озлобленным на весь мир. Помимо того что в MCU это первый темнокожий злодей, он еще и антагонист, который стал таковым из-за злодейских действий якобы добрых людей, и достаточно внушительное количество зрителей, видевших фильм, отдают именно ему первое злодейское место в кинематографической вселенной. Киллмонгер – безжалостная машина, испещренная зарубками в честь убитых им людей, он расправляется и со своей девушкой, и с Кло, и, как он считает на тот момент, с самим Т'Чаллой. Его сложно не понять: отец Т'Чаллы, Т'Чака, убивает отца Киллмонгера за предательство, бросив мальчишку одного – без объяснений, без помощи, без поддержки, полного жажды мщения. Настолько сильная и продуманная мотивация – дело до сих пор редкое в MCU, и здесь она срабатывает идеально. Один из самых отличных, хоть и заклишированных, кадров в фильме – новый король, стоящий спиной к зрителям среди полыхающих плантаций цветов Черной Пантеры.

Наконец, «Мстители: Война бесконечности» (2018) братьев Руссо. Кульминация всего того, к чему шел злодейский прогресс. События,

открывающие картину, – продолжение после уничтожения Асгарда, и вот тут от залихватского задора предыдущего фильма не остается ни следа. Танос в этом фильме – это настолько неотвратимое, необъятное, совершенно непобедимое зло, насколько только возможно представить, и раз за разом герои терпят поражение. Все движение фильма и направлено, собственно, на то, чтобы показать, что выхода не будет, – начиная с момента, когда он расправляется с Тором и Халком так, будто они всего лишь путающиеся под ногами тараканы. Из его приспешников отдельно можно выделить Зоба Эбони Мо (Том Вон-Лолор), одного из детей Таноса, который совершенно спокойно, без капли сомнения в победе несет в мир хаос. Почему, спрашивается, именно Танос становится эпицентром злодейства? Только ли потому, что именно эта история заканчивается поражением? На самом деле, разумеется, нет. Огромный путь, связанные воедино кусочки разрозненных историй супергероев… – градус напряжения наращивается именно через злодеев, которые становятся жестче, осмысленнее, опаснее. Это не касается тех фильмов, где злодеи помогают становлению героев; это как раз о тех фильмах, где злодеи реально портят им жизнь. Именно Танос, вобравший в себя силы врагов Железного человека и фанатизм Красного Черепа, обуздавший истеричность Локи и беспощадную жестокость Альтрона, а также переработавший безумие Хелы и застилающую глаза ярость Киллмонгера, становится универсальным злодеем, идеальным антагонистом-философом, столкнуться с которым героям было просто-напросто необходимо.

«Мстители: Финал» (2019) братьев Руссо идеально созданную картинку, к сожалению, размывают. Можно долго обсуждать, что не так пошло в стремлении режиссеров угодить всем фанатам одновременно, но нужно ли? Танос не только не остается на прежнем месте, но и теряет в своих злодейских позициях. Его образ становится менее объемным, а мотивация рушится за стеной непонятно откуда взявшейся глупости и не всегда очевидных решений. Складывается ощущение, что, поскольку того Таноса (версии «Войны бесконечности») победить было невозможно (что и было доказано, но побеждать все ж таки надо), Танос версии «Финала» становится более предсказуемым – чтобы у хороших ребят появился хоть какой-то шанс на победу. Это, впрочем, и видно уже в самом начале фильма, когда одиозно глупое и экспрессивное решение Тора предрекает непростой, но скорый триумф супергероев.

«Человек-паук: Вдали от дома» (2019) Джона Уоттса – фильм, как мы помним, изначально не подразумевавшийся для заключения саги. Однако злодей, представленный в нем, успешно задает планку новых уровней антагонизма. Мистерио (Джейк Джилленхол) – это уже не Эдриан Тумс (Майкл Китон), уставший и побитый жизнью работяга без затей, это новый антагонист, который достоин нового Человека-паука – преемника Тони Старка. Мистерио и был создан, по сути, Старком, который любил наживать себе врагов благодаря своему

непомерному эго. И ведь правда такое уже было: вспоминаем Олдрича, который пытался привлечь внимание Старка в лифте, и то, чем Старку обернулось его безразличие к немного безумному уродцу. Мистерио слегка съезжает с катушек из-за желания быть первым, но он умен и по-актерски бесподобен. Желая быть лучшим, он постепенно теряет грани реальности, что одновременно и опасно для мира, и не так чтобы очень. Злодей, который хочет стать героем, – отличное завершение истории, и если бы не картонность серой массы его приспешников, то мы бы точно поверили в то, что это была настоящая «угроза уровня Мстителей».

Как можно заметить, злодеи подбираются под стать героям: умным ребятам даются ребята умные, слабым – слабые, смешным – смешные. Чем больше серьезности в злодее, тем больше героев нужно для того, чтобы его победить. Антагонисты в MCU порой более человечны и имеют более эмоциональные привязки к окружающему миру других антагонистов и, конечно, героев, чем в графических комиксах: тут не будет раздрая ради раздрая, только реальная (ну почти всегда) мотивация ради реального результата.

Кульминацией злодейства становится Танос, и в этом плане франшиза не сильно меняет комиксовую суть, изменяя, однако, почти все события (в комиксах у Таноса, например, есть страстная любовь по имени Смерть, во имя которой и совершаются безумства, да и трепку ему задают почаще, чем в киновселенной). В MCU же мощь Таноса наращивается постепенно, взрастая через особо опасных антагонистов и переосмысляясь уже в самом титане. Не хуже продуманной компьютерной игры с кучей уровней и главным боссом в конце.

Собственно, именно поэтому после Таноса сложно придумать нечто новое: все фильмы франшизы, ведущие, по сути, к одному-единственному персонажу, схлопываются, гигантское сюжетное пространство закольцовывается, и теперь нужно искать новые пути изображения антагонистов. Началом этого нового пути (и концом старого) становится игрушечный злодей Мистерио, который, не представляя собой ничего, оказывается очень реальным, что и доказывает финал, где антагонист даже после смерти портит жизнь несчастному Человеку-пауку. ◆

Никита Лаврецкий

КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ЮМОРА «МАРВЕЛ»

Для главы студии «Марвел» Кевина Файги строительство эффективной киновселенной никогда не сводилось просто к продюсированию ряда отличных картин, связанных одна с другой лишь сюжетно. Файги задался целью подчинить все фильмы внутри франшизы общему художественному ви́дению, включающему в себя в том числе и оптимальный усредненный тон повествования. Картины первой фазы кинематографической вселенной «Марвел» стали чем-то вроде испытательного полигона идей, где разным по опыту и стилю постановщикам была предоставлена редкая (по будущим меркам студии) творческая свобода, а результаты их работы привели к закономерным выводам о принципах строительства вселенной. Вывод, который проявился чуть ли не ярче всего: фильмы «Марвел» не будут относиться к самим себе серьезно.

Постановщики картин первой фазы – это две группы с противоположным жанровым опытом. По одну сторону стояли Луи Летерье и Джо Джонстон – опытные экшн-режиссеры; первый был законодателем моды боевиков нулевых («Перевозчик», «Денни Цепной пес»), а второй – востребованным специалистом семейного кино еще с начала 90-х («Ракетчик», «Джуманджи»). Двумя другими авторами стали Джон Фавро (который, хоть и снял убыточное продолжение «Джуманджи» «Затура: Космическое приключение», был в основном известен своими комедиями «Все схвачено» и «Эльф») и Кеннет Брана, до этого много экранизировавший Шекспира (в том числе его комедии) и никогда не снимавший собственно экшн. Работы последних двух режиссеров в итоге превзошли по сборам фильмы первых двух, и этот простой факт во многом предопределил вектор развития всей супергеройской киновселенной.

Коммерчески провальный «Невероятный Халк» Летерье был серьезным боевиком с хмурым Эдвардом Нортоном и нарисованным очень в духе нулевых компьютерным монстром в качестве злодея. Ностальгический и искренний «Первый мститель» Джонстона окупился в прокате и заработал неплохую критику, но все равно уступил по сборам «Тору» Браны, который сделал ставку на классический фарс с пришельцем не в своей тарелке в начале и театральную до степени кэмпа семейную драму в конце фильма. Главным же хитом из первой партии фильмов стал «Железный человек» Джона Фавро. Роберт Дауни-младший сыграл героя, главная суперспособность которого – острый ум, позволяющий ему и на коленке собрать свой железный костюм, и на любые вражеские нападки сперва ответить

Комикс Astonishing X-Men

острой хохмой. Исключительную популярность этого персонажа можно объяснить не только талантом актера и постановщика, но и тем, что кинозрители давно соскучились по типажу супергероя, бьющего врагов вайлайнерами: в конце нулевых правили бал мрачные фильмы Кристофера Нолана про Бэтмена и «Человек-паук» Сэма Рейми, резко лишившийся ироничного войсовера при адаптации комикса.

Настоящую золотую формулу для тона супергероического повествования открыл в своих «Мстителях» режиссер и сценарист Джосс Уидон. Ему удалось перевернуть с ног на голову ту традиционную логику просмотра боевика, когда сцены диалогов приходится терпеть только ради того, чтобы добраться до зрелища. У Уидона, наоборот, фильм по-настоящему оживает в моменты взаимодействия персонажей друг с другом, а большие сражения превращаются в побочное действие, абсурдность которого начинают понимать и сами герои. Модель Уидона оказалась самой успешной с точки зрения кассовых сборов,

и на ее основе в «Марвел» сняли следующие полтора десятка картин. Однако никакому другому постановщику, кажется, так и не удалось воплотить ее в жизнь настолько удачно, как самому Джоссу Уидону в первых «Мстителях».

«Серьезный парень в бронированном костюме. А снять – кто ты без него?» – «Гений, миллиардер, плейбой, филантроп». «Эти ребята из легенды. Они почти боги». – «Есть только один Бог, мэм. И я уверен, он так не одевается». Именно «Мстители» Джосса Уидона подарили большую часть наиболее цитируемых комедийных строк диалога Тони Старку, Стиву Роджерсу, Тору. Именно Уидон первым из сценаристов фильмов «Марвел» позволил себе сразу в десятках мест прервать экшн ради ироничного панчлайна. «Прямо как в Будапеште, помнишь?» –

«Команда Тора», режиссер Тайка Вайтити

«Ты и я по-разному помним Будапешт». «Что ж, мы привлекли его внимание. Какой там следующий пункт плана?»

При этом здесь даже самые смешные фразы во многих случаях не разрушают боевое напряжение, а только его подкрепляют. Халк бьет Локи, а после этого с нейтральным выражением лица заявляет, что тот мелковат для бога, – и это одновременно один из самых забавных и самых воодушевляющих моментов картины. Уидон не сводит сценарий к соревнованию шуткоплетов, он позволяет героям, как обычным людям, проговаривать вслух и не совсем удачные, сыроватые остроты. Тони Старк приманивает огромный корабль пришельцев и говорит, что ведет к героям вечеринку. Черная Вдова проговаривает с милой запинкой неловкую, не продуманную до конца ответную колкость: «Я не понимаю… каким образом это вечеринка».

При помощи таких неловких фраз Уидон показывает, что супергеройская ирония – это всего лишь ширма, показная бравада, под которой скрывается обыкновенный страх и неуверенность. Уидон подчеркнуто

изображает человеческие ставки финальной битвы за Нью-Йорк: львиная доля хронометража уделяется спасению простых горожан, а не только сражению с компьютерными пришельцами. Момент триумфа здесь соседствует с минутой молчания в память о гражданских жертвах вторжения, и то, насколько гармонично Уидону удается совместить ироничный юмор и искренний пафос в своем сценарии, – свидетельство подлинного мастерства.

Впрочем, это мастерство было известно и раньше: на телевидении он также делал фантастические сериалы, в которых геройствовали не самые сплоченные группы обычных (по крайней мере, с точки зрения психологии) людей («Баффи…», «Светлячок»), а сцены из его арки комикса Astonishing X-Men могли бы с минимальными поправками по-

«Мстители», режиссер Джосс Уидон

явиться в сценарии «Мстителей». Там во время боя против гигантских монстров мутанты тоже при помощи острот («Он выглядел крупнее на ТВ!») демонстрировали свое осознание того факта, что главная проблема супергероя не в том, чтобы одолеть врага, а в том, чтобы разобраться с личными проблемами и отношениями с соратниками.

Джосс Уидон – это не только остроумный сценарист, но и недооцененный экшн-постановщик. В его «Мстителях» камера во время боев совершает изящные длинные пролеты, а групповые кадры с командой супергероев приближаются к красочной выпуклости комиксовых разворотов так близко, как мало каким картинам в истории супергеройского жанра вообще удавалось. Неудивительно, что этому идеальному кандидату «Марвел» в свое время не просто продлила контракт, но и предложила стать креативным консультантом для всей киновселенной. Увы, с тех пор рабочие отношения Уидона и кинокомпании сложились не лучшим образом. Сначала оказалось, что во время работы над сиквелом «Мстители: Эра Альтрона» у режиссера

не осталось возможности выполнять свои функции консультанта на параллельных проектах, а саму «Эру Альтрона» в итоге выпустили в несколько сокращенном монтаже, который Уидон открыто раскритиковал. Продолжение «Мстителей» стало последним на сегодня фильмом «Марвел», над которым работал этот постановщик, но важно отметить, что это еще и последний фильм «Марвел», где сюжетные ставки расставлены таким образом, что один из Мстителей погибает без многоминутных предзнаменований, а финальный акт посвящается спасению рядовых жителей восточноевропейского города.

Эстафету создания командных супергеройских фильмов «Марвел» у Уидона переняли режиссеры братья Руссо и сценаристы Кристофер

«Мстители», режиссер Джосс Уидон

Маркус и Стивен Макфили. Они практически без изменений позаимствовали тон и повествовательную модель, заданные Уидоном, однако так и не смогли по степени эффективности переключения между ироничными панчлайнами и искренним пафосом сравняться с оригиналом.

Братья Руссо, как и Джосс Уидон, прославились на телевидении. В отличие от Уидона, они никогда не работали над научной фантастикой, зато засветились в качестве постановщиков эпизодов нескольких разговорных ситкомов («Задержка в развитии», «Сообщество»). Когда в конце центральной для фильма «Первый мститель: Противостояние» (Captain America: Civil War) битве в аэропорту Человек-муравей с идеальным комедийным таймингом отмачивает: «Апельсиновых долек ни у кого не найдется?», то это больше всего как раз и похоже на результат многодублевой импровизации ситкомного актера, а не на те неловкие, произнесенные с заминками банальные остроты, которые использовал Джосс Уидон для очеловечивания своих персонажей.

Эпизоды, выполненные в комедийном и пафосном ключе, в картинах Руссо в основном просто соседствуют, а не как-то осмысленно взаимодействуют. Джоссу Уидону удавалось сделать так, чтобы ироничное самоосознание персонажей и их несколько наивный героизм нетривиальным образом перетекали друг в друга и усиливали общую драматургию, а его последователи лишь поверхностно повторяют отработанную модель. В новых «Мстителях» есть и ситкомные сцены, и подлинно трагичные, но лишь по отдельности. Кино поочередно сменяет тональные режимы: сначала зритель видит хорошо знакомую постановщикам разговорную комедию, затем менее им знакомый, но все равно идеально собранный специалистами студии пафосный компьютерный боевик и наконец очередь доходит до возвышенно-тра-

«Стражи Галактики», режиссер Джеймс Ганн

гичных сцен, непременно сопровождающихся длинными монологами и грустной симфонической музыкой. Вопрос, видит ли здесь зритель что-то более сложное и человечное, чем череду стандартных жанровых упражнений, остается открытым.

В последние годы Кевин Файги несколько раз совершал осторожные попытки эксперимента с тональностью своих фильмов, приглашая для работы видных комедиографов. Первым из них стал культовый британец Эдгар Райт, но он своего «Человека-муравья» так и не смог снять, не сойдясь ви́дением со студией еще на этапе разработки картины. Упрощенную версию его сценария в итоге реализовал американский комедийный режиссер Пейтон Рид – результат смотрится скорее как откровенно детская кинокомедия, нежели остроумная деконструкция жанра, которой знаменит Райт. Режиссером двух частей «Стражей Галактики» выступил Джеймс Ганн, начинавший на трэш-студии «Трома» и знаменитый своими абсурдистскими жанровыми

пародиями «Слизняк» и «Супер» (последняя – пародия на супергеройский жанр). В одном из интервью Джосс Уидон говорит, что в рамках работы креативным консультантом посоветовал Ганну переписать свой сценарий «Стражей Галактики» и сделать его на порядок более странным. Если Ганн и воплотил в жизнь эту рекомендацию, то лишь частично: «Стражи Галактики» практически без оговорок соответствуют устоявшейся на тот момент уидоновской иронично-пафосной модели повествования, разве что в разрешении финальной битвы с помощью соревнования по танцам видится подлинный анархизм его прошлой фильмографии.

Самым успешным автором, которому в постуидоновский период удалось привнести в киновселенную «Марвел» собственный комедийный голос, стал Тайка Вайтити. Его «Тор: Рагнарёк» эффективно повторяет многие наработки из предыдущих инди-комедий постановщика («Реальные упыри», «Охота на дикарей»). В частности, Тора Вайтити превращает в представителя своего любимого типажа капризного взрослого ребенка, а сам при этом находит возможность лично сыграть одного нелепого инопланетянина с новозеландским акцентом. Увы, в конечном итоге картину «Тор: Рагнарёк» преследуют проблемы с неестественными тональными переходами, присущие работам братьев Руссо, да и, снимая по чужому сценарию, на по-настоящему свежую для комедийной вселенной «Марвел» территорию постановщик так и не заходит.

Совсем другое дело короткометражки Вайтити «Команда Тора», «Команда Тора–2» и «Команда Дэррила», в которых он окончательно превращает Тора в абсурдного героя мокьюментари-ситкома. Эти неканоничные ролики Тайка Вайтити снимал для интернета и видеорелизов, но каким-то чудом смог задействовать крупных звезд из основной вселенной «Марвел» (кроме исполнителя роли Тора Криса Хемсворта в них засветились Джефф Голдблюм и Марк Руффало). В том факте, что студия «Марвел» вообще позволила так надругаться над своими персонажами, хочется увидеть надежду на такое будущее, где новым комедийным экспериментам найдется место и в большом супергеройском кино. Все-таки в правильных руках эти герои бывают очень смешными. ◆

Алексей Филиппов

БОЛЬШОЙ ВЗРЫВ

Алан Мур против киновселенной «Марвел»

Пролог, или М – значит Мур

Очередная веха в истории экранной супергероики, третья фаза киновселенной «Марвел», по сути, завершилась масштабным противостоянием могучей кучки хороших, но не без изъяна сверхлюдей и одного безумного титана, который мечтал навести во Вселенной порядок, проредив численность ее обитателей ровно наполовину. Исполин Танос щелкнул пальцами в перчатке бесконечности, а затем эта процедура была мучительно отменена. Коллективная открытость к диалогу и самопожертвованию победила пафос демиурга, мрачного жнеца и прочие мифологические замашки.

Супергероика сегодня – ключевая форма кинематографического энтертейнмента, которую многие принимают за отдельный, низкосортный (что бы это ни значило) жанр, будто не понимая, что могучие люди – это не самостоятельная конструкция, а всего лишь отражения фобий и желаний человечества, кривые зеркала эпохи, оказавшиеся наиболее необходимыми в тревожное время нового тысячелетия. Как любой человек может скосплеить внешний вид Человека-паука или Капитана Марвел, так и супергеройский фильм может рассказывать о чем угодно, с любой интонацией и в любом жанре.

Еще тридцать лет назад, до готического «Бэтмена» Тима Бёртона и мрачно-социальной трилогии Кристофера Нолана, выдающийся комиксист Алан Мур не просто понял это, но разобрал жанр на шурупы, с которыми современные ревизионистские сюжеты лишь фрагментарно играют в сообразии с ресурсами, финансовыми и интеллектуальными. Сам Мур не испытывает к кинематографу какого-либо пиетета: общеизвестно, что великий и ужасный автор ненавидит экранизации

своих произведений и сравнивает их с жестоко расчлененными младенцами. «Из ада» (2001), «Лига выдающихся джентльменов» (2003), «V – значит вендетта» (2006), «Хранители» (2009) – в большинстве случаев его легко понять.

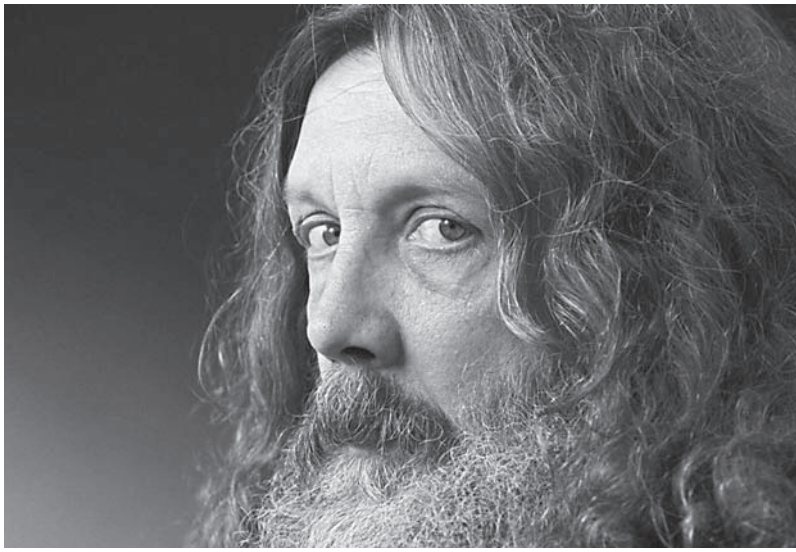
Однако глыба писателя и мистика Мура интересна в соседстве с космической машинерией «Марвел» не потому, что грозный британец рассказал уже практически обо всем, что супергероика может – зачастую невольно – продемонстрировать внимательному зрителю, – она интересна и как извечное противопоставление единицы и множества, титана и суперкоманды, автора с его фантазией и издательства с его меркантильными представлениями о прекрасном. Все разговоры о киновселенной «Марвел» крутятся вокруг этой дихотомии: личная история героя против коллективных интересов или общественного мнения; лучшие кинозвезды против зачастую узких для них ролей; независимые режиссеры против предполагаемого студийного диктата; современный зритель против маркетинговой машины «Дисней», обладающей эффективностью и грацией Халка; наконец, Кевин Файги против десятков тысяч, если не миллионов спецов, которые должны собраться воедино, чтобы проект Marvel Cinematic Universe (MCU) не распался на планетки и созвездия.

Если в мире комиксов и есть синоним титанического, корпоративного, капиталистического монстра, то это «Марвел» в лучшие годы. Если там же и есть супергерой, олицетворяющий самоубийственную независимость, то это уроженец Нортгемптона Алан Мур. Он начал творческий путь в Англии, а потом привлек внимание американских издательств и стал одним из наконечников так называемого британского вторжения – крововливания в американскую комикс-индустрию авторов с Туманного Альбиона, которое привнесло в мейнстрим жестокость, серьезность, мрачность и постмодернистскую запутанность.

Помимо трех масштабных работ, о которых пойдет речь ниже, Мур работал над перезапуском «Болотной твари» (1983–1987) издательства DC, для которого также написал уже хрестоматийный комикс про противостояние Бэтмена и Джокера – «Бэтмен: Убийственная шутка» (1988). Были и другие супергеройские апокрифы, но, говоря о целых вселенных, интереснее сличить принципы двух демиургов, найти в них не только различия, но и – что может быть удивительно для скептиков – немало общего. Правда, стоит помнить, что там, где Алан Мур въедливо описывает сложные механизмы, большинство других авторов апеллируют к привычной иносказательности, которая за этими механизмами скрывается. Проще говоря, британский комиксист не только творит миф, но и на лету анализирует его, а зачастую и разрушает.

Я видел красоту своими глазами: «Мираклмен» (1985–1989)

Отдельного расследования заслуживает закадровая сага с рождением супергероя, но обойдемся пунктиром: в 1954-м комиксист Мика



Алан Мур

Энгло придумал для L. Miller & Son, Ltd. Марвелмена – британскую копию Капитана Марвел, сегодня более известного под звучным именем Шазам. Капитана изобрели в издательстве Fawcett, но вскоре права на персонажа у них забрали коллеги из DC, найдя в нем сходство с Суперменом. Следом к ним обратились юристы «Марвел», владевшие правами на героя с таким же именем, тогда, в 1972-м, его и пришлось переименовать в Шазама. История повторилась с британским издательством Warrior, которое решило перезапустить комикс про Марвелмена: его в конце XX века писал сначала Алан Мур, а потом и Нил Гейман, но после иска комикс от греха подальше закрыли. Когда персонажа решили все-таки переиздать в Америке (смельчаки из Eclipse), супергерой стал Мираклменом, а затем «Марвел» все же выкупила права на неполного тезку с Туманного Альбиона – в 2009-м, как раз на старте будущей киновселенной: «Железный человек» вышел в 2008-м. Алан Мур, к тому времени уже обретший статус легенды, отказался ставить имя на обложку; везде указывается загадочный эвфемизм «Оригинальный автор» (лучше характеристики для Мура, впрочем, не придумаешь).

Анамнез Мираклмена напоминает историю происхождения Шазама с поправкой на антураж атомного века. Простому школьнику Майкл Морану является не маг с бородой из ваты, а астрофизик, познавший гармонию Вселенной. Его дар человечеству – настоящий супергерой, в которого будет обращаться Моран, стоит произнести «кимота» (написанное в обратном порядке слово atomic, «атомный»). Однако повествование Мура касается не геройств Майкл Морана, а его зрелости: 1982 год, он вместе с сайдкиками Юным и Могучим Мираклменами числится погибшим, а сам, забывший о супергеройском прошлом, мучается от кризиса среднего возраста, экономических проблем и немощи тела.

Комикс «Мираклмен"

Моран и Мираклмен у Мура разные создания, связанные причудливым случаем. Так комиксист сводит воедино две сущности супергероики: с одной стороны, божественную, в которой отражаются чаяния человека о мировой гармонии и собственных безграничных возможностях, которые в XX веке стали значительно уступать разным механизмам и чудесам техники; с другой – слишком человеческую, подверженную страхам, сомнениям, переживаниям о собственной воле, как и тело – неидеальное, болезное, конечное. Не случайно в качестве своего рода эпиграфа Мур выбирает цитату из «Так говорил Заратустра»: «Внемлите, я учу вас о сверхчеловеке: он – та молния, он – то безумие!»

Дальнейшие изгибы сюжета расскажут о том, как сверхсила конфликтует с человеческими ресурсами и обывательским миропониманием и как комплексы обращают могущество во зло. В сущности, Алан Мур не проводит разграничений между героями и злодеями; так и в киновселенной «Марвел» антагонист зачастую двойник резонера, человек, выбравший иной путь. В «Черной Пантере» Киллмонгер, как и Т'Чалла, ищет справедливости для своего народа, но не через тугую дипломатию, а при помощи языка насилия. В фильме «Тор: Рагнарёк» Хела мстит за обман, жестокость и колониальную политику отца Одина, тогда как Тор надеется принять и исправить ошибки предков. В «Человеке-пауке», наконец, Питер Паркер последовательно сталкивается с народным мстителем Стервятником, чей малый бизнес изничтожила машина капитализма, а затем и иллюзионистом Мистерио, который отчаянно ищет признания в мире победившего маркетинга, напоминающего по механизму красочную школьную популярность.

Однако эти стычки и самокопания – отправная точка для гораздо более масштабного разговора: «Мираклмен» разрушает костюмированную идею супергероя, объяснив перемену Майкл Морана не

Комикс «Мираклмен»

чудом, а военным экспериментом, выросшим из исследования внеземных технологий; затем комикс и вовсе предлагает взглянуть на супергероику буквально как на новую мифологию (популярный публицистический штамп), ломающую представление человека о пространстве, времени, своем месте во Вселенной и о социальных нуждах. Космические масштабы, мечты об утопии, заигрывания с временем – все это фрагментарно присутствует и в киновселенной «Марвел», где доктор Стрэндж изучает иные миры и возможности положительного исхода битвы с Таносом, Капитан Марвел и Стражи Галактики мотаются по космическим далям, а Мистерио заставляет усомниться в реальности происходящего: вечное двуличие супергероя, скрывающего под маской могущества человеческую слабость и ограниченность, трудно не проецировать на окружающий мир – такой же непостоянный и иллюзорный.

Не менее интересно – и этот мотив будет проскакивать в других супергеройских размышлениях Мура, – что массовая культура не только специфично вторит реальности, но и программирует ее. Сама идея Мираклмена пришла в голову безумному ученому под воздействием комиксов, описывавших похождения вымышленных сверхлюдей; потому и формат могучего человека в плаще был избран как легко усваиваемое воплощение небывалой силы. Если кинокомиксы «Марвел» лишь изредка интегрируют в повествование графические истории в качестве подмигиваний зрителям, то Алан Мур в «Мираклмене» (как и в «Хранителях») выступает в жанре метавысказывания. По сути, он описывает мир по сю сторону страниц комиксов, апеллируя к суровой реальности тэтчеровской Англии и параноидальному ужасу новых атомных возможностей, заставляя ее мутировать под натиском идей, скрытых в, как принято считать, бульварных сюжетах. Мур не питает иллюзий по поводу человеческих утопий и не водружает титульного

персонажа на знамя прогресса или свободы: за скобками фигурируют подавленные западной цивилизацией иные культуры, а история Мираклвумен критикует поп-культурную объективацию и сексуальное насилие над «сильными героинями» (аналогичная рефлексия начинает проклевываться в MCU через Черную Вдову, Капитана Марвел и Валькирию из «Тора»).

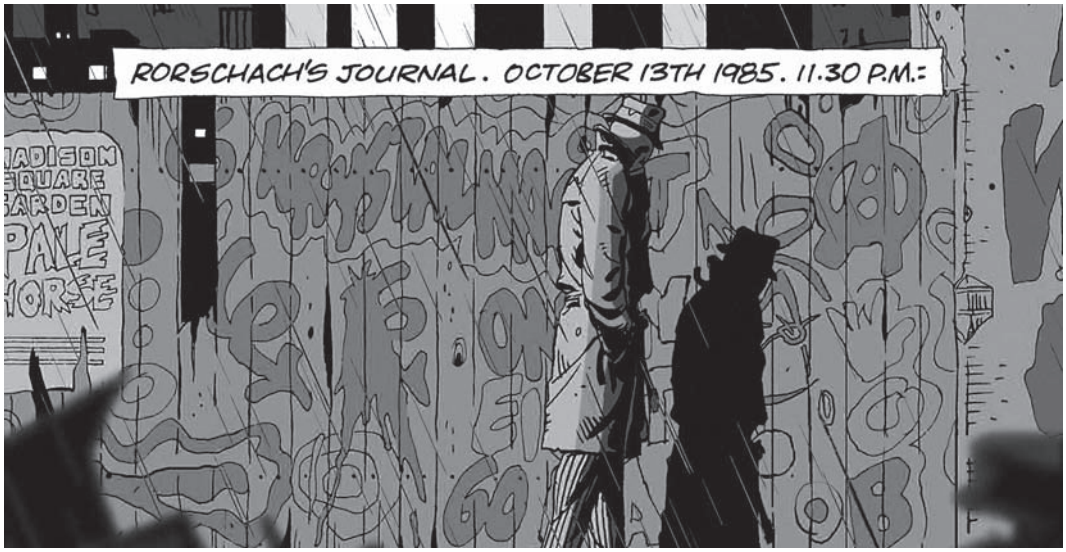
По Алану Муру, реальность неотделима от вымысла, свобода от рабства, сила от разрушений, божественное от дьявольского, а утопия от апокалипсиса. «Мираклмен» во многом полемизирует с божественным наследием супергероики, чьим воплощением в большей степени являются персонажи издательства DC (Супермен, Шазам, Чудо-женщина), да и в кино мрачную, социально заряженную обертку похождений сверхлюдей в первую очередь ассоциируют с трилогией Кристофера Нолана о Бэтмене (патентованное more dark, more realistic). Однако за более пестрым и веселым мироустройством киновселенной «Марвел» тоже скрываются мысли о терроризме, геополитическом дисбалансе и тотальной тревожности после 11 сентября, а уж Железный человек, ставший локомотивом первых трех фаз, лучше, чем любой довольно молодой бог, отражает как завороженность человечества технологиями, так и его ужас перед открывающимися возможностями.

Разница у этих подходов лишь в том, что демиург Мур не ограничивается ви́дением (а не фантомом) большой трагедии, он не без трепета возводит монумент испепеленному Лондону.

Брат драконам и друг совам: «Хранители» (1986–1987)

Разбираясь в «Мираклмене» с супергеройским мономифом, Алан Мур параллельно занимался и темой божественного пантеона, которая в комиксах обрела формат командных приключений. Первыми в этой области были выпуски о похождениях «Фантастической четверки» (1961), а в кинематографе самым эпичным воплощением этой идеи выступают как раз «Мстители».

В «Хранителях», издававшихся конкурентами «Марвел» из DC, Мур описывает альтернативную историю, где в 1985-м в США президент все еще Никсон, война во Вьетнаме не позорная, а триумфальная, да и Уотергейтского скандала не случилось. Более значимое новшество, впрочем, явление в конце 30-х, на волне Великой депрессии, настоящих героев в масках – сначала вигилантов вроде Правосудия в капюшоне, Ночной Совы, Роршаха или Комедианта, – а затем в конце 1950-х и нового поколения – богатого, атлетичного и невероятно умного магната Адриана Вейдта, скрывавшегося некоторое время под именем Озимандия, и создания по прозвищу Доктор Манхэттен – ученого, которого расщепило на атомы в лаборатории связующего поля; переродился он в голубого исполина, который воспринимает мир как набор формул и паттернов, а время воспринимает симультанно – то есть, как инопланетяне из «Прибытия» (2016), всю жизнь единомоментно.

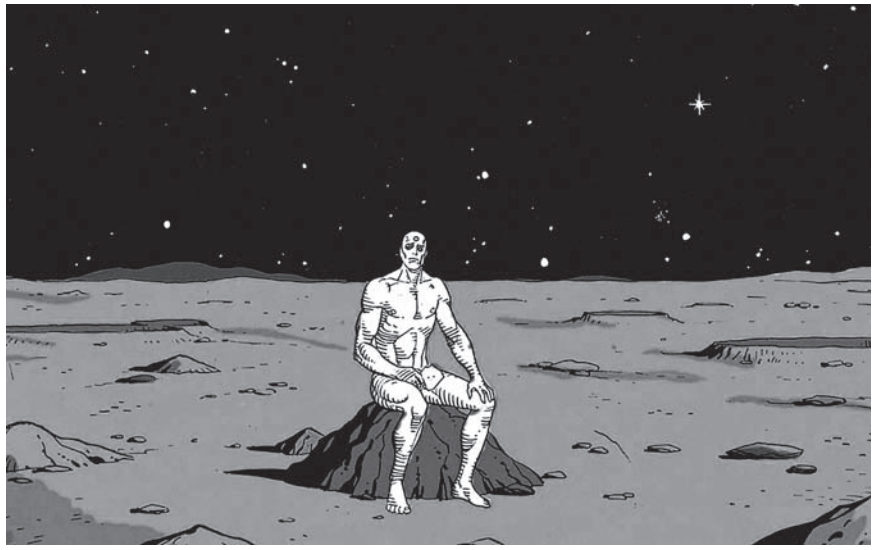


Комикс «Хранители»

Изначально Мур хотел использовать для комикса уже существующих персонажей, чтобы придать ему ностальгический оттенок: в бой планировалось отправить супергероев издательства Charlton Comics, но им пришлось придумать замену. Капитан Атом стал доком Манхэттеном, Громовержец – Озимандией, Миротворец – Комедиантом, Синий Жук – Ночной Совой, Вопрос – Роршахом, Ночной Призрак – Шелковой Тенью.

Отправной точкой повествования становится охота на супергероев: сначала погибает Комедиант, затем при помощи канцерофобных слухов изгоняется с Земли Доктор Манхэттен, Роршах оказывается в тюрьме. Однако детективный сюжет и растущий градус паранойи – лишь отблеск реальных 80-х, купировавших обывательский ужас перед государством, технологиями, другими странами (в первую очередь СССР и Вьетнамом) и даже вторжением из космоса при помощи максимально эскапистской массовой культуры (не случайно пик ее повторной популярности в 2010-х совпал с восходом кинематографической супергероики). В записках магната Вейдта по этому поводу можно найти меткий комментарий: «Изучив динамику продаж в историческом контексте, я пришел к выводу, что спрос на солдатиков и подвижные фигурки возрастает при усилении угрозы войны или кровопролития».

Главная точка соприкосновения «Хранителей» и киновселенной «Марвел» именно в исторической тревоге, в интересе к идее командности как противовесу параноидальной разобщенности, в акцентах на психологических портретах. Если «Мираклмен» существовал отчасти в божественной парадигме, то «Хранители» сталкивают лбами множество точек зрения, в которых дробится концепция добра. Некоторые из них не только конфликтуют между собой, но и порой попросту не сочетаются.



Комикс «Хранители»

Безжалостный Роршах, готовый линчевать всех преступников без разбора, рыцарствующий Ночная Сова, Комедиант, воспринимающий супергероику как веселую и брутальную игру, – этим героям непросто найти общий язык, в особенности с воплощением капитализма Озимандией и инопланетной сущностью Доктора Манхэттена. За скобками оказывается единственная супергероиня Шелковая Тень, чью деятельность сначала подстегивала жажда внимания, а потом, когда место матери заняла Лори Юспешик, – желание самореализации и продолжение семейного дела. Совсем на полях – герои, ведомые выгодой, страхом и представлениями о чести (в записках первого Ночной Совы вскользь упоминается, что некоторые его коллеги получали сексуальное удовольствие от насилия, иные были представителями ЛГБТК-культуры).

Этот механизм травмы содержится в ДНК супергеройских историй начиная с Супермена и Бэтмена. Заметнее и чаще он проявлялся в персонажах Стэна Ли, который стремился наделить героев некоторым «дефектом», чтобы они стали более человечными. По полной используется это и в MCU, но радикальных противоречий между философиями Капитана Америка, Железного человека, Черной Пантеры или Человека-паука обнаружить не удается. Во многом потому, что марвеловские персонажи строятся на противопоставлении могущества и слабости, а Мур не мог «описывать отдельные обстоятельства в жизни Роршаха или Доктора Манхэттена, не продумав их политические убеждения, сексуальные предпочтения, философские взгляды и сформировавшие их особенности этого мира». Проще говоря, героев «Марвел» формируют потеря близких, желание лучшего для народа или подростковые изломы – некоторые общие места, вписывающиеся в монотонную западную парадигму, которую Кевин Файги и его команда пока лишь дежурно и довольно однотипно

разукрашивают представителями иных культур и гендеров. Каждая история исполнена по лекалам, из-за чего и возникает впечатление, что супергероика существует как некий жанр. Единственным фундаментальным конфликтом во вселенной «Марвел» становится требование о деанонимизации супергероев, приведшее к так называемой гражданской войне («Первый мститель: Противостояние»), когда Мстители разделились на тех, кто готов поддерживать правительство, и тех, кто предпочел уйти в подполье. В «Хранителях» аналогичный раскол произошел сначала из-за маккартизма (неблагонадежных супергероев отсеяли), а потом в 1977-м, когда приняли закон Кина, согласно которому «люди в масках» оказывались вне закона и должны были либо поступить на госслужбу, либо прекратить вигилантскую деятельность.

Однако подлинный интерес Алана Мура в «Хранителях» – конфликт итогового блага и методов его достижения; вопрос, невероятно актуальный не только в паре с философией Таноса или наступившей утопией в британских 1980-х «Мираклмена», но и в контексте новейшего времени, оперирующего терминами в духе «эффективный менеджер». Страх у Мура рассматривается не только как механизм – реакция и причина геополитических волнений, технологического рывка или социальной несправедливости. Фактически он не отделяет внешнее от внутреннего, большое от малого. Большинство же супергероев из фильмов «Марвел» – в отличие от коллег из киновселенной DC – мало озабочены уличной преступностью, за исключением патрульных дел Питера Паркера; ключевая угроза исходит извне – со всех континентов и даже из космоса.

Рассматривая идею добра на разных уровнях – от масштаба улицы до территории целой страны, человечества или даже Вселенной, – Мур обнаруживает, что формула «за все хорошее против всего плохого» так же неосуществима, как герой без страха и упрека. Его супергерои – покореженные, травмированные, не способные скрывать ожоги, уродства, слабые места, амбиции и желания – далеки от мифического образа настолько же, насколько легко создать хрупкое равновесие в пекле недоверия, несправедливости и паранойи. Что киновселенной «Марвел» и супергероике вообще традиционно удается осуществить в финале большинства историй. По Муру, такое равновесие в итоге возможно лишь при помощи грандиозного грязного трюка, ритуального убийства миллионов жителей Нью-Йорка, которое должно сплотить жителей Земли и напомнить им о месте человека во Вселенной. Это ложь во благо, нарушение всех супергеройских кодексов, проявление не косметических изъянов, которые делают персонажей MCU якобы более человечными, а сардоническое развенчание идеи цивилизованного парадиза. Если для излечения страхов отдельного человека нужен обман супергеройский (как самому носителю маски, так и его обеспокоенным согражданам), то для масштабов планеты авантюра должна быть воистину дьявольской. Часы Судного дня тикают – и только

локальный апокалипсис способен породить подобие гармонии в мире, где все озабочены собой и выживанием.

Мифическая подложка Англии: «Лига выдающихся джентльменов» (1999–2019)

Закончившаяся буквально в этом году сага об удивительных существах преимущественно с британской пропиской, известных достопочтенному читателю по произведениям бульварной и приключенческой литературы, стоит несколько в стороне от очевидных ревизий супергеройского наследия. Однако включить невероятный мир «Лиги выдающихся джентльменов» в корпус переосмысления Аланом Муром идеи сверхчеловека позволит то, что спрятанные под масками сверхлюди и психологически травмированные вигиланты – наследники бравых героев прошлого, которые боролись с пугающей человечество тьмой на страницах солидных романов, палп-журналов, радиопередач и первых стрипов (Тень, док Сэвидж и комикс-патриарх Фантом).

В первом томе Мур традиционно описывает такой знакомый и такой непривычный мир: 1989 год, мисс Мина Мюррей, в замужестве Харкер, ставшая объектом страсти графа Дракулы, по просьбе британской разведки собирает команду из могучих изгоев. В этом (уже не первом) собрании Лиги оказываются примечательные личности. Индийский принц, известный как капитан Немо, пират и террорист, презирающий захватническую политику Туманного Альбиона. Национальный герой Аллан Квотермейн, чьи подвиги Британию, напротив, прославили, однако он подстроил свою смерть и готовился скончаться по-настоящему в клубах опиума. Ученый Хоули Гриффин, придумавший, как стать невидимым; он тоже подстроил собственную смерть и наслаждался безнаказанностью, в основном насилуя учениц женской школы. Наконец, неразрывный дуэт – доктор Джекилл и мистер Хайд, – состоящий из еще одного трепетного ученого и его жестокой необузданной сущности. В таком составе им предстоит отразить сначала нападки внутренних неприятелей короны, а затем и марсианскую экспансию. В последнем случае Мур, разумеется, использует сюжет «Войны миров», переиначив его и дополнив вкраплениями из цикла Эдгара Райта Берроуза о Джоне Картере, а также «Острова доктора Моро» того же Уэллса и неожиданно «Путешествий Гулливера» Свифта.

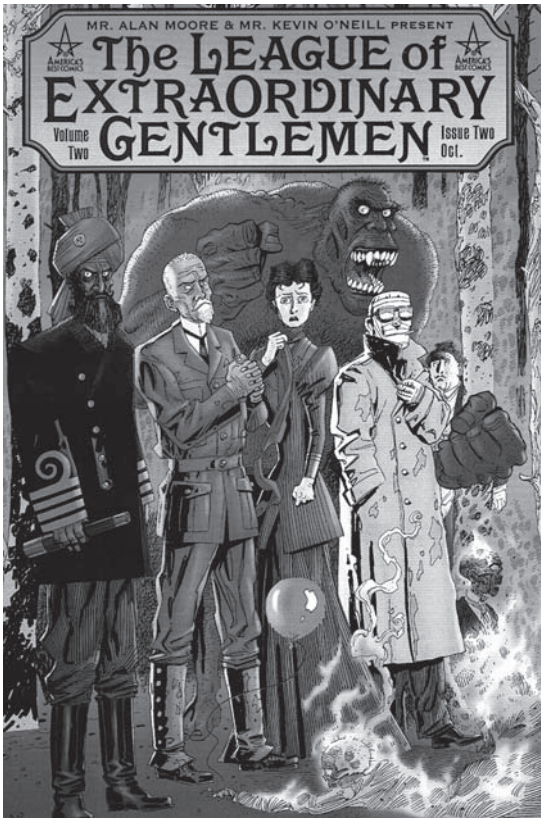
Здесь примечательно не только то, что персонажи в каком-то смысле Протомстители, где можно обнаружить национального героя Капитана Америка, скромнягу Брюса Беннера и воплощение его ярости Халка, примыкающего к ним изредка авантюриста и антагониста Локи, а также божество Тора (в последующих томах Мюррей будет сопровождать бессмертное существо по имени Орландо, обладающее гендерной текучестью). Гораздо важнее, что Мур – в «Лиге выдающихся джентльменов» в особенности – исследует комикс как медиум: из его работ можно не только сложить проанализированную

Комикс «Лига выдающихся джентльменов»

историю супергероики, но и проследить ее корни – в бульварном чтиве («Из ада»), фантастических романах («Лига выдающихся джентльменов»), патентованной британской антиутопии («V – значит вендетта»), космических хоррорах Лавкрафта («Провиденс» и «Некрономикон») и так далее.

Киновселенная «Марвел» тоже по мере сил изучает историю западной культуры и американского кино в частности: то прибегая к наивной стилизации под фильмы-агитки («Капитан Америка», 2011), то эксплуатируя эстетику 80-х («Тор: Рагнарёк», 2017) или 90-х («Капитан Марвел», 2018), то отсылая к шпионским триллерам 70-х («Первый мститель: Другая война», 2014), а то и вовсе предпринимая выход на территорию Шекспира («Тор», 2011).

Стилизация под Шекспира есть и у Алана Мура, который в «Лиге выдающихся джентльменов» дает волю своей страсти к интертекстуальности. Если в «Мираклмене» он ограничивал себя непривычными для супергеройского мира цитатами, то уже в «Хранителях» обильно встраивал в повествование псевдодокументы эпохи: от пиратского комикса, иносказательно описывающего предстоящий апокалипсис, до выдержек из мемуаров первой Ночной Совы, газетных публикаций, записок Адриана Вейдта для отдела продаж. В первых томах «Лиги…» он тоже начинает с художественных дополнений, описывая в параллель к похождениям мисс Мюррей и ее команды фантастический трип души Аллана Квотермейна или пересказывая историю культурного обмена фантастических существ и британской цивилизации. Однако в томе с подзаголовком «Черное досье» он несколько меняет подход: во-первых, буквально вписывает все документы в повествование (читатель видит их как бы одновременно с персонажами комикса); во-вторых, демонстрирует в полной мере талант стилиста: здесь и обрывок утраченной пьесы Шекспира, и наркотическая битническая проза



Комикс «Лига выдающихся джентльменов»

Берроуза, и описание лавкрафтианского сюжета в ёрнической манере Вудхауза, и разные зарисовки в духе протокомиксов – иллюстрированных текстов (один из них напоминает откровенный цикл гравюр Уильяма Хогарта «Карьера проститутки», датированный 1731 годом).

Эти включения из разных эпох позволяют проследить, какое большое место героическая фигура испокон веков играла в истории цивилизации и искусств. Вместе с тем Мур еще сильнее развивает идею о том, что вымысел не только отражает, но и формирует действительность. «Наутилус» становится прототипом для подводной лодки, космические ракеты вдохновлены Жюлем Верном и другими мечтателями. В рамках «Лиги выдающихся джентльменов» Мур не только углубляется в далекое прошлое, но и заглядывает в настоящее, издевательски цитируя «Гарри Поттера», и даже обращается через фантазии Пьера Буля и Джеймса Кэмерона с их «Планетой обезьян» и «Терминатором» к отдаленному будущему, которое традиционно не сулит ничего хорошего.

Киновселенная «Марвел» – как и любой крупный культурный феномен – в той или иной степени вторит реальности и программирует ее одновременно. Вслед за невозможностью в новое время говорить о героизме, опуская его оборотную сторону в виде разрушенных зданий и погибших невинных, игнорировать расщепленность мировых настроений и тревогу XXI века MCU неповоротливо реагирует на запрос видеть среди ключевых персонажей подлинное людское разнообразие. Героев разных культур и гендеров, которых с опаской, очень аккуратно вводят в киновселенную преимущественно в качестве эпизодников или второстепенных персонажей. Хотя концовка фильма «Мстители: Финал» и обещает пересмотр фаллоцентричности западной цивилизации, темпы перемен и их радикальность вряд ли будут велики.

Эпилог, или Убийственная шутка

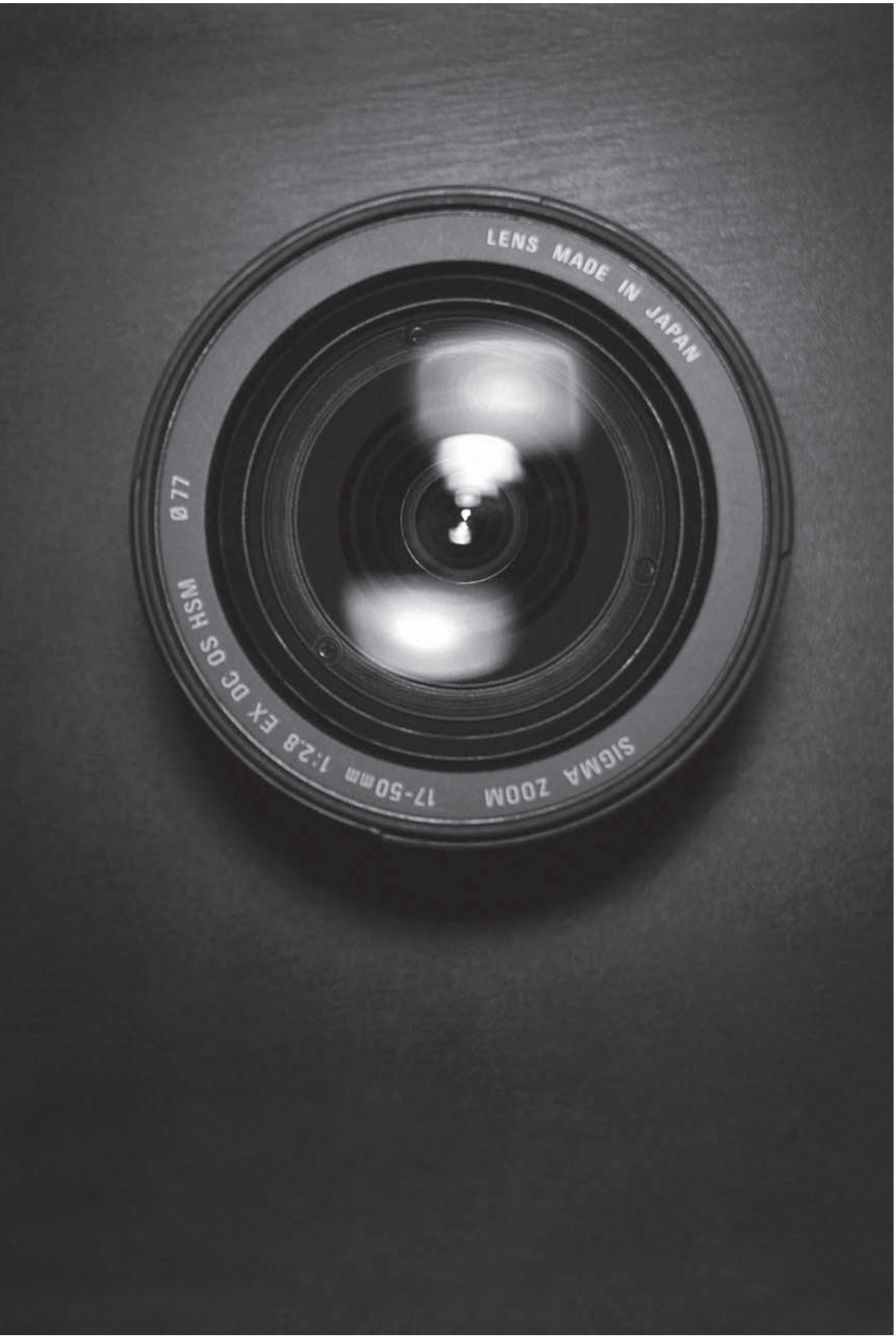
В «Лиге выдающихся джентльменов» закольцовывается отношение повседневности с неподконтрольным ей вымыслом – Алан Мур в своих ревизионистских работах обнажает двойное и тройное дно придуманных героев: как в них высвечиваются чаяния и пороки эпохи, их

породившей, как из недосказанности или даже возмутительности проклевываются сегодняшние свобода и самоосознание.

Ключевой персонаж Мура – это время, величина, значимая для всех искусств, но особенно для кино и комиксов. Они не только впитывают воздух эпохи, но и способны играться с ним, как с волшебным девайсом: обращать время вспять, замедлять или ускорять, совершать невероятные прыжки между темпоральными пластами по мановению монтажной склейки или благодаря соседству двух стрипов. По Муру, мистику и упрямцу, история будто бы уже написана; приметы неукоснительного приближения очередного апокалипсиса, как в картах Таро, можно рассмотреть не только в выпусках новостей, но и в массовой культуре, солидных произведениях или бульварном чтиве.

Этот замысловатый узел из времени, так называемой реальности и ее двойника в формате фантазий напоминает о еще одной супергеройской работе Мура, написанной аккурат после «Хранителей» и на волне последних выпусков «V – значит вендетта» (1982–1989). В комиксе «Бэтмен: Убийственная шутка» (1988) рассказывается о становлении одного из ключевых врагов Темного рыцаря – безумца Джокера. Он обращается из семьянина, экс-инженера и неудачливого стендап-комика в суперзлодея после падения в чан с химикатами, будучи преследуем Бэтменом. Однако помимо проработки персонажа важно, что Мур фиксирует неразрывную, сложную и мучительную связь между героем и злодеем. Бэтмен и Джокер – две противоположности, обращенные в маски добра и зла разными психологическими травмами, – не могут существовать друг без друга.

Таких высоких отношений нет между героями и злодеями пантеона киновселенной «Марвел» (не считая любви-ненависти Тора и Локи), а потому и контакт реальности и вымысла кажется более тонким, не столь нутряным, как в эпичных полотнах Алана Мура. Так и время во всех его проявлениях, вымысел и действительность и прочие фундаментальные смысловые пары связаны насмерть. К добру это или к худу. ◆


LENS MADE IN JAPAN
SIGMA ZOOM 17-50mm 1:2.8 EX DC OS HSM Ø77

Иван Обломский

КАЙФ КРАСИВАЯ СИНДЗЮ

Сценарий

Иван Обломский (род. 20 июня 1981 года в Москве) окончил журфак МГУ (2003) и сценарные курсы Академии медиаиндустрии (2016, мастера – Геннадий Островский и Яна Пархоменко). Под псевдонимами Иван Букварский и Иван Букварь играет грязный синтезаторный панк-рэп в рамках своего проекта ЧИТАЙ БУКВАРЬ. Работает в андерграундном лейбле Bookwar records. Сценарий «Кайф красивая синдзю» вошел в шорт-лист конкурса «ИК» «Личное дело»-2018.

Часть 1. Кайф

Зима. Павлик (ему семнадцать), чьего лица мы не видим, снимает субъективной камерой GoPro начало своего документального фильма «Спайс». Он подходит к забору (будке) у ТЭЦ, на котором черной краской выведен номер мобильного телефона и надпись «Кайф».

Павлик снимает свою руку с мобильником, включает громкую связь, звонит.

Голос из телефона. Да.

Павлик. Добрый день. У вас можно купить?

Голос из телефона. Откуда номер?

Павлик. Так ведь на заборе.

Голос из телефона. Ладно. Что именно? Сколько?

Павлик. Э-э-э. Ну-у, спайс. А что вы посоветуете?

Голос из телефона. Пожестче есть «Вавилон голд», для расслабона – «Ванильное небо».

Павлик. А личная встреча возможна?

Голос из телефона. Нет.

Павлик. Мне вообще не слишком важно. Что угодно подойдет.

Голос из телефона. Восемьсот рублей грамм. Кладешь деньги на киви-кошелек и получаешь смс с адресом закладки.

Павлик. А номер?

Голос из телефона. Пять три нуля, две семерки, четыре восьмерки.

Собеседник отключается. Павлик идет в ближайший магазин и через витрину снимает стоящий в нем платежный терминал.

Павлик снимает свои руки со смартфоном, на котором видна карта навигатора. Он идет по адресу и вытаскивает пакетик со спайсом из тайника. Отходит и снимает панораму – подходы к тайнику.

Павлик. Хреновое кино получается. Экшна не хватает.

Он ищет в контактах телефона номер барыги и звонит ему.

Голос из телефона. Да.

Павлик. Большое спасибо за товар, все получил. А можно взять ингредиенты для спайса? Я хочу сам замешать дозняк.

Голос из телефона. Какой еще дозняк? Так никто не говорит. Ты мент, что ли?

Павлик. Я не мент. Я кино снимаю. Про спайс.

Голос из телефона. Бывают же загоны. Пять тысяч на номер, и жди адрес.

Павлик. И инструкцию!

Голос из телефона. Ладно.

Павлик. А можно издалека снять, как вы закладку делаете? Я правда не мент.

Голос из телефона. Пока.

Квартира родителей Павлика. Мы по-прежнему не видим лица героя – только его руки и то, что он снимает на свою GoPro. Он проверяет комментарии к своему каналу на ютьюбе.

Павлик (*глядя в экран*). Душно вам, значит, суки. Драйва вам мало. Сейчас будет драйв, козлы.

Он достает из пакета белый порошок, водит пальцем по инструкции, смешивает порошок с водой, сливает смесь в разбрызгиватель, открывает пакет с календулой из аптеки, старательно брызгает смесью на траву, кладет ее на бумагу, а бумагу – на батарею.

Павлик закрашивает телефонный номер, по которому он раньше звонил, и пишет на заборе свой номер.

Квартира родителей Павлика. Мы по-прежнему не видим его лица. На мониторе видна картинка с камеры GoPro. В кадре вход в подвал; появляется человек, оглядывается по сторонам и идет к закладке. Открывает закладку Павлика и достает пакетик. Павлик делает наезд на руки человека. Наркоман достает траву из пакетика и насыпает ее в трубку. Отъезд камеры. Человек делает несколько затяжек и падает, как будто сраженный пулей.

Павлик. Твою ма-ать.

Руки Павлика занавешивают окна и выключают в комнате свет. Павлик сидит и смотрит в монитор. Человек лежит без движения, в его мертвой руке дымящаяся трубка. Синюю куртку наркомана медленно покрывает тонкий слой снега. Павлик не выдерживает и выбегает из квартиры на улицу.

Павлик подбегает к лежащему телу и принимается его тормошить.

Павлик. Парень, ты чего? (*Расстегивает куртку наркомана и неумело пытается сделать массаж сердца, поминутно оглядываясь, не идет ли кто-нибудь через двор.*) Ты мне тут это… Смотри у меня… Ишь чего вздумал…

Наркоман не реагирует на массаж, тело постепенно коченеет. Павлик вытирает губы наркомана, приоткрывает ему рот и осторожно прикасается к посиневшим губам своими губами. Неумело пытается сделать искусственное дыхание, но ничего не происходит.

Павлик (*оглядываясь*). Умер! Ну жесть вообще.

Он застегивает куртку наркомана и с трудом поднимает труп на ноги. Ноги разъезжаются, отказываясь стоять. Где-то по периметру двора проходят люди. Павлик прислоняет труп к стене и делает вид, что о чем-то беседует с ним. Люди проходят, не обращая на парочку торчков никакого внимания. Павлик обнимает труп и пытается дотащить его до мусорных контейнеров, но его замысел пресекает дворник-таджик, откуда ни возьмись возникающий из-за контейнеров и внимательно осматривающий странную парочку. Павлик натужно улыбается, похлопывает труп по спине.

Павлик (*громко*). Нажрался, скотина! Прямо днем водку пить!

Дворник теряет к парочке интерес. Павлик поворачивает к дому. Не оглядываясь, дотаскивает волочащий ноги труп до подъезда, с трудом достает из кармана ключи, открывает дверь и втаскивает труп в дом.

Квартира родителей Павлика. Ночь. Павлик сидит в комнате с выражением крайней апатии на лице. Перед ним на ковре оттаивает подмерзший на улице труп наркомана. В коридоре слышится шум открываемой двери. Павлик подкрадывается к двери своей комнаты и тихо закрывает ее изнутри. Почти тут же в дверь деликатно стучат.

Мать Павлика. Павлуш, ты давно из школы? Обедал?

Павлик (*из-за двери*). Да-да, мам, спасибо, я тут занят немного.

Отец Павлика. Деньги репетитору на комоде.

Павлик. Ага, я знаю.

Родители уходят на кухню. Раздается звонок телефона. Звонит барыга. Павлик снимает трубку.

Барыга. Алло? Это ты?

Павлик. Я.

Барыга. Тут накладка вышла. Не делай ничего с порошком. Я другое вышлю.

Павлик. Поздно.

Барыга. В смысле?

Павлик. В смысле труп тут у меня. Я все по инструкции…

Барыга. Стоп. По телефону не надо. Скинь адрес, я выезжаю.

Павлик. У меня родители дома.

Барыга. Ночь же уже. Они не спят еще?

Павлик. Не знаю.

Барыга. Скинешь мне ключи в окно, я тихонько проберусь. Как там в твою комнату?

Павлик. Из коридора сразу направо дверь.

Барыга. Всё. Скидывай адрес и жди.

Павлик возвращается на свой диван, он не знает, что делать, пока не замечает, что его камера по-прежнему снимает место закладки. Ужаснувшись, Павлик останавливает запись и перематывает ее от конца к началу. На записи видно, как он поднимает труп, делает искусственное дыхание, массаж сердца, как труп лежит запорошенный снегом, как потом человек валится на землю с трубкой в руке, как наркоман достает закладку. Павлик завороженно смотрит обратную перемотку, не решаясь удалить уникальную запись.

На улице раздается свист. Павлик подходит к окну, за которым машет руками долговязый мужчина в черной куртке-аляске. Павлик бросает ему ключи. Мужчина поднимает их и деловито идет к подъезду.

Барыга. Короче, не мефедрон это.

Павлик. А что?

Барыга. «Белый китаец» походу. Карфентанил. Синтетический опиоид. Уснул и перестал дышать. В принципе, идеальная смерть.

Павлик. Утешил. А мне что – расчленять кухонным ножиком?

Барыга (*обыскивая карманы трупа*). Зачем ты вообще его сюда притащил? Оставил бы на месте. (*Достает из кармана мобильник.*) Он же тебе с этого звонил? А где ты свой телефон забомбил?

Павлик. Там, твой закрасил.

Барыга. Стереть надо. В одном месте только? Молодчик. Если кто еще наберет – игнорь.

Павлик. Ясное дело.

Барыга. В общем, к поставщику ехать надо. Честно говоря, это моя первая сделка. С тобой. Ну ничего. Жмура предъявим, он мне деньги вернет. Ты свидетель. А потом разбежимся.

Павлик. Ну ни хрена себе! Я на такое не подписывался!

Барыга. То есть сам жмура разрежешь-закопаешь? Я пошел тогда.

Встает с дивана.

Павлик. Постой. Как сам? Мы же оба виноваты.

Барыга. Я ему «китайца» не толкал.

Павлик. Ты мне его толкал!

Барыга. И что? Ты жив, товар я забираю, потом заменю на нормальный стафф.

Павлик. Ну и сука ты.

Барыга хватает Павлика за горло и сильно сдавливает: так хватают расшалившегося котенка или щенка.

Барыга. Объясняю последний раз, повторять не буду. Ты в жопе, я могу помочь. Но для этого надо ехать к поставщику. Там расскажешь, что случилось, предъявим жмура, получим деньги назад и нормальную партию. И разбежимся. Жмура я знаю куда. Понятно объяснил?

Павлик (*сдавленно*). Понятно.

Барыга (*отпуская парня*). Вот и молодец.

Павлик и барыга загружают труп в автомобиль «Нива», не стесняясь компании алкашей, сидящих на лавочке в глубине двора.

Барыга (*проталкивая труп на заднее сиденье*). Нажрался, так лежи!

Павлик нервно смеется, мужчины садятся в автомобиль и трогаются с места.

Барыга молча ведет автомобиль. Павлик равнодушно смотрит на проплывающие мимо фары редких встречных машин. В кармане Павлика пикает смартфон, он достает его и читает сообщение.

Павлик. Блин! Забыли телефон замазать. Еще один идиот заказать хочет.

Барыга. Сотри и не парься. Вернешься – замажешь свою бомбу. А лучше симку смени.

Павлик. Придется.

Проезжают какую-то покосившуюся придорожную деревню, где на обочине дерутся нетрезвые мужики. Павлик морщится и отворачивается.

Павлик. Как достало это быдло. Только бы морды друг другу бить.

Барыга. Надо же людям отдыхать как-то.

Павлик скептически хмыкает и заходит в интернет, недолго копается там и наконец включает канал в перископе, по которому в прямом эфире двое подростков расхаживают по крыше многоэтажки.

Павлик. Ого. Какие-то ребята с крыши прыгнуть собираются.

Барыга. Выключи. Мы подъезжаем скоро.

Павлик. Не буду, посмотреть хочу.

Барыга раздраженно выхватывает смартфон из рук Павлика и, быстро открыв дверь, выкидывает аппарат на проезжую часть.

Павлик (*толкает барыгу в плечо*). Ты охренел!

Барыга технично бьет Павлика в нос. Павлик бьется о приборную доску. Открывается бардачок, и из него вываливается пистолет. Павлик замолкает, трогая нос рукой.

Павлик. Ого…

Барыга (*молча поднимая пистолет и убирая его обратно в бардачок*). Ты в курсе, что тебя вообще искать уже могут? За убийство.

Павлик. Чего?

Барыга. Ты человека убил. Это менты вообще, может, тебя пробивали.

Павлик. Никого я не убил. Я фильм снимал, это ты мне такое продал.

Барыга. Какой же ты кретин, даже жалко тебя. Фильм-то, надеюсь, в сеть не выложил.

Павлик хмуро молчит. Барыга с удивлением поворачивается к нему.

Барыга. Выложил? Ты выложил видео, как этот кони двинул?

Павлик. Не успел.

Барыга (*откидываясь на сиденье и увеличивая скорость*). «Не успел». Ну никогда не видел такого дебила. Кто только вас рожает таких.

Автомобиль поворачивает на проселочную дорогу и через некоторое время останавливается в трехстах метрах от старого деревянного дома. Барыга выходит, оставив Павлика в автомобиле.

Барыга. Посиди немного. Тебе туда нельзя.

Он идет к дому и без стука открывает дверь.

Павлик сидит в машине, открывает бардачок, достает пистолет, осматривает его, пробует спуск, целится в сторону дома, изображая храбрость и крутизну.

Внезапно из дома раздается сдавленный крик барыги. Павлик замирает с пистолетом в руке. Раздается еще один крик; слышно, как человека избивают.

Павлик открывает дверь автомобиля и, пригибаясь, бежит в сторону леса. Пистолет по-прежнему у него в руке.

Павлик бежит до тех пор, пока дом и автомобиль полностью не скрываются из виду. Отдышавшись, он идет дальше и через некоторое время выходит на опушку, где лежит полдюжины трупов в разной стадии разложения.

Шокированный Павлик никак не может оторваться от страшного зрелища.

Два самых свежих трупа с разведенными в стороны конечностями выложены ближе к центру небольшого огороженного вольера. Большая часть их обвисшей, серо-голубой кожи еще сохранилась, ребра и концы тазовых костей выпирают из гниющей плоти. В нескольких метрах от них лежит еще один труп, уже превратившийся в скелет: его черная отвердевшая кожа обтягивает кости, будто он с ног до самой макушки одет в блестящий латексный костюм. Еще дальше, за останками, разбросанными собаками или волками, лежит тело, защищенное клеткой из деревянных планок и проволоки. Оно приближается к концу своего посмертного цикла и уже частично мумифицировалось. Там, где когда-то был живот, растет несколько крупных коричневых грибов.

Рядом с этим трупом лежит умирающий обнаженный человек с перебитыми ногами и руками. Увидев Павлика, он мучительно пытается что-то сказать, но из его рта не возникает ни звука. Глазами

умирающий показывает на пистолет в руке Павлика, видимо, умоляя окончить его мучения.

Павлик. Погоди, я сейчас. Я скоро.

Павлик взводит курок, разворачивается и быстрой походкой идет назад – к дому поставщиков.

Пройдя всего сотню метров, он останавливается, увидев странное зрелище: по лесу в направлении опушки движется колонна мужчин, одетых в белые балахоны. Павлик прячется.

Мужчины проходят мимо, их лица сосредоточенны, их шаги осознанны. Последние два человека несут на носилках барыгу с перебитыми руками и ногами. Барыга стонет, его лицо окровавлено.

Павлик наблюдает, как сектанты кладут барыгу рядом с уже умершим обнаженным, которому Павлик обещал скоро вернуться. Мужчины садятся рядом с трупами и стонущим барыгой прямо на мерзлую землю и фиксируют взгляд тяжелых глаз на мертвой разлагающейся плоти.

Пока не меньше десятка сектантов медитируют на коченеющего барыгу и трупы в разных стадиях разложения, Павлик держит их в прицел пистолета, но через некоторое время убирает оружие в карман, понимая, что застрелить всех по очереди не удастся. Павлик смотрит и смотрит на странное зрелище, привалившись к стволу сосны, пока не погружается в неглубокий сон.

Во сне Павлик видит собственные похороны, на которых нет никого, кроме рабочих, опускающих в могилу открытый гроб с его телом, и матери с отцом, отрешенно смотрящих на мертвое лицо сына. Мать берет горсть земли и кидает в гроб, земля попадает на лицо Павлика, и это пробуждает его от смерти.

На лицо Павлика падет сосновая ветка. Он просыпается, садится на корточки, потирая ледяные руки и лицо. Светает. Сектантов осталось только двое, остальные, видимо, ушли. Павлик достает пистолет, взводит курок и целится в ближайшую белую фигуру. Он нажимает на курок, но выстрела не происходит. Нажимает еще раз – тот же эффект. Павлик убирает пистолет в карман и встает на ноги.

Он поднимает с земли тяжелую дубину и медленно идет к сектантам. Они не обращают внимания ни на что вокруг, видимо, погрузившись в глубокое самадхи. Обнаженный барыга с перебитыми конечностями уже не шевелится, хотя над его ртом все еще поднимается пар от редких выдохов.

Подойдя к одному из двух медитирующих сектантов, Павлик со всей силы бьет его по голове. Дубина ломается в щепы, белые одежды сектанта заливает кровь. Сектант валится на бок. Барыга, очнувшись, радостно хрипит.

Второй сектант неожиданно бодро вскакивает на ноги и бросается на Павлика. Завязывается неравная борьба. Сектант сбивает Павлика с ног, прижимает его к земле и начинает душить. В критический

момент Павлику удается достать из кармана пистолет и ударить им сектанта по голове. Мужчина теряет хватку, Павлик освобождается, сбивает сектанта с ног и с остервенением колотит врага пистолетом по голове, еще и еще, пока тот не затихает, истекая кровью.

Павлик с трудом поднимает барыгу с земли и на руках несет его к автомобилю, по-прежнему стоящему в трехстах метрах от деревянного дома. Положив барыгу на землю, Павлик открывает заднюю дверь «Нивы» и вытаскивает труп наркомана, умершего от спайсов.

Барыга (*шепотом*). Оставь его, заводи скорей.

Павлик поднимает барыгу и кладет его на заднее сиденье. Барыга стонет от боли. Павлик садится за руль и резко заводит автомобиль.

Машина выезжает из леса обратно на дорогу.

Павлик. Что за херня тут происходит?

Барыга. Буддисты они. Медитируют на стадии разложения трупа. Я им наш предложил, они и начали…

Павлик. А про «китайца» что сказали?

Барыга. Ничего. Типа мои проблемы.

Павлик. И что теперь?

Барыга. А ничего, конец. Тебе зарыться поглубже, меня у больницы брось.

Павлик. Дай позвонить.

Барыга протягивает Павлику свой мобильный.

Павлик (*в телефон*). Мама, привет. Я больше не вернусь домой, я убил человека. Так надо было, мам. Как будет можно, позвоню. Аппаратуру мою и компьютер отдай Стасу из класса. Уже? Ладно, мам, пока. Папу обними. (*Отключается. Говорит про себя.*) Менты комп изъяли.

Барыга. Началось.

Павлик. Да и хрен с ним.

Барыга. Больница в Николаевке, там останови.

Показывает на указатель на Николаевку. Павлик поворачивает, доезжает до здания больницы и останавливается.

Павлик. Всё.

Барыга (*пишет на бумажке*). Вот кореш мой харьковский. На Украину тебе надо, оттуда выдачи нет. Поедешь в Крым. Там позвонишь, он организует переправу.

Павлик. А как отсюда в Крым?

Барыга. Трасса «Дон». Прямо. Только на машине тебе нельзя – дальнобоями двигай.

Павлик (*выходя из машины*). Ну я пошел тогда. Врачей позвать или как?

Барыга. Не надо, иди. Да, еще. Пистолет выкинь, не стреляет он.

Павлик. Починю. Пригодится еще.

Барыга. Спасибо тебе.

Павлик кивает и уходит в ночь.

Часть 2. Красивая

Аня выходит из дома и идет по двору. В кармане звонит телефон, на экране Лиза, но через окна подъезда пятиэтажки Аня уже видит, как подруга спускается по ступенькам, поэтому она сбрасывает звонок и ждет Лизу у подъезда.

Скрипит тяжелая облезлая дверь. Лиза выпархивает на улицу. Она в мини-юбке, несмотря на близость зимы. Лиза красивая.

Лиза. Привет! Офигеть морозы.

Аня. Переоденешься?

Лиза. Не. Я сегодня роковая. Исаков ждет.

Аня. Роковая.

Смеются. Идут по улице. Их обгоняют подростки с рюкзаками за спиной. Некоторые парни кивают Лизе. Она презрительно отворачивается.

Лиза. Давай перейдем. Достали задроты эти.

Аня кивает. Они переходят на другую сторону улицы и сворачивают в переулок, свободный от школьников.

Лиза. Он к себе пригласил. Пойти?

Аня. Ты ж хотела.

Лиза. Хотела – расхотела. Я ему сказала, что у меня было уже. Вдруг он из-за этого неправильно все сделает.

Аня. Так он же кровь увидит.

Лиза. Не, я в этом смысле новая. Не девочка уже. Не знаю, как случилось. Тампоном, наверное.

Аня. А ты перед этим обезболивающее прими, у меня так сестра делала. Парень старался, а она пережидала просто. Боли почти не было – таблетки.

Лиза. Не, тогда бухать нельзя. Побочка уничтожит. А как без бухла трахаться? Это ж вообще нереально.

Аня. Жёвки нет?

Лиза. Не, мать денег не дала.

Аня. Давай в магаз зайдем? Я куплю.

Лиза. Зайди.

Подходят к продуктовому магазину, расположенному напротив школы. Из магазина выходит пенсионерка в нелепом, не по погоде холодном пальто с грязными разводами на подоле. Старушка держит в руке хозяйственную сумку и кошелек. Лиза и Аня замирают, пропуская ее мимо. Когда пенсионерка проходит, Лиза картинно машет рукой перед носом, изображая свое крайнее отвращение. Потом достает смартфон и фотографирует грязную спину старухи. Аня хихикает вместе с Лизой, хотя ее, кажется, совсем не веселит эта пенсионерка.

Лиза. Фу, вонища. Она что, не моется?

Аня. Старенькая все-таки.

Лиза. Ненавижу старичье. Только ценную жилплощадь занимают. Прикинь, сколько ее хата стоит? Могла бы сдать и в Таиланде жить, так все немцы делают.

Аня. Или найти геронтофила, чтоб он ухаживал за ней.

Лиза. Кого-кого?

Аня. Геронтофилы – такие извращенцы. Они от старых тащатся и им мечтают засадить.

Лиза. Бля, Ань, откуда такие познания? Я иногда думаю, ты сама извращенка.

Аня. Поэтому мы и подруги.

Лиза. Подруги?

Аня. А что, нет?

Лиза. Шучу. Купишь колу мне? Без калорий только.

Аня кивает и заходит в магазин, Лиза остается на улице. Из-за школы выруливает Исаков в кожаной куртке и ярких кроссовках. Он сразу направляется к Лизе.

Иса. Привет, Лизон.

Целует ее в губы, Лиза отвечает на поцелуй.

Лиза. Привет.

Иса (*оглядывая голые девичьи ноги*). Бодипозитив? А знаешь, есть женщины, не надевающие белье. Даже зимой. Их прет, что они по улице почти голые гуляют. Ты тоже такая, Лизон?

Лиза. Зимой без трусов гулять опасно для здоровья. Шейм он ю. Дебил.

Из магазина выходит Аня. Иса с досадой смотрит на нее. Аня протягивает Лизе колу.

Аня (*Исе*). Привет.

Иса не отвечает, обнимая Лизу за талию и пытаясь увести ее в сторону. Лиза отталкивает его руки и обращается к Ане.

Лиза. Пошли. Звонок скоро.

Иса. Ну ты чего, в школу реально? Мы же хотели ко мне.

Аня. А она передумала.

Иса. А тебя не спрашивают. Лиз!

Лиза. Она вообще-то моя подруга.

Иса. Ладно-ладно. Давайте вы первый урок пропустите, и мы дунем нормально? Поговорить еще надо.

Аня (*Лизе*). С утра? Трутня запалит. Вы как хотите, а я на урок.

Иса. Вот и круто, а мы дунем.

Лиза (*Ане*). Ты без меня, что ли? Забей, ничего не запалит. Кто эту Трутню видит вообще.

Аня. Ну, если только первый пропустить.

Лиза. Пошли. Не оставляй меня одну с геронтофилом.

Иса. С кем, с кем?

Девочки смеются. Иса смотрит в смартфоне, кто такой геронтофил.

Иса. Не, я старух не котирую.

Троица уже за школой. Идут в курилку за деревьями, где в черную землю втоптаны окурки и пивные пробки. Исаков хватает Лизу за задницу, она смеется, он прижимает ее к дереву. Аня садится на

лавку. Исаков презрительно смотрит на Аню, достает стеклянную пипетку, насыпает в нее траву.

Иса (*поджигая трубку Лизе*). Чуйка, улет.

Лиза втягивает дым. Исаков курит после нее, потом дает пипетку Лизе, потом снова делает затяжку и выбивает пепел о джинсовую ляжку.

Иса (*Лизе*). Нормально?

Лиза. Кайф. Ань, пойдем.

Иса. А ко мне?

Лиза (*смеясь*). Завтра!

Лиза быстро идет за угол школы, пока Исаков ее не схватил. Аня плетется следом.

После школы Аня и Лиза валяются на диване в комнате Лизиных родителей.

Достают из массивного буфета спрятанную бутылку французского вина и пьют его из одного бокала на длинной ножке.

Курят одну сигарету на двоих, выдыхая в открытое окно.

Красятся дорогой косметикой Лизиной мамы.

Смотрят порноролик на планшете.

Лиза. Вот так и надо, как она. Я сама его трахну!

Аня. Блин, такой огромный. Вообще не понятно, как это всё.

Лиза. Как у всех.

Аня. А что ты наденешь?

Лиза. У мамы чулки красные есть. И платье такое короткое.

Аня. Красные как-то распутно…

Лиза. Не распутно, а по-бл**ски! Когда ты научишься по-русски говорить? Мы не на литре.

Открывают шкаф с одеждой Лизиной мамы.

Роются в платьях.

Меряют наряды.

Веселятся.

Манерничают перед зеркалом.

Надев красивые платья, девочки имитируют половой акт. Лиза сверху.

Новое утро. Аня выходит из своего дома и идет по двору. Лиза уже спускается по ступенькам. Аня ждет у подъезда.

Скрипит тяжелая облезлая дверь. Лиза выпархивает на улицу. Сегодня она в обтягивающих джинсах. Лиза красивая.

Девочки обнимаются и идут по улице по направлению к школе.

Они заходят в продуктовый магазин. Продавщица лежит за прилавком, уткнувшись лицом в полные руки. По телевизору в красном углу передают новости о волонтерах, Путине, Селигере.

Лиза. А можно «орбит»?

Продавщица молчит.

Лиза (*громче*). Вы слышите? Можно купить?

Лиза трогает продавщицу за руку. Продавщица продолжает лежать, уткнувшись в руки лицом.

Аня. Что это с ней? Может, «скорую» вызвать?

Лиза. Не надо «скорую».

Аня достает смартфон. Лиза хватает Аню за руку и смотрит в глаза.

Лиза. Не надо.

Аня кладет смартфон обратно в сумку.

Лиза оглядывается по сторонам, заходит за прилавок и начинает быстро сгребать в сумку бутылки с дорогим алкоголем, швейцарские шоколадки, сигареты.

Лиза (*Ане*). На улицу смотри! Чтоб никто не зашел.

Аня ошарашенно смотрит на Лизу и не двигается с места. Взглянув на подругу, Лиза кривится, подходит к продавщице, берет ее смартфон и тоже кладет в свою сумку.

Лиза. Офигеть. Откуда у пролетариата айфоны. Бежим!

Напоследок кинув в сумку палку дорогой медвежьей колбасы, Лиза бежит к двери из магазина. Аня бежит за ней.

Они быстрым шагом идут к школе.

Лиза. Иса звонил. Сегодня не получается у него.

Аня. Слава богу.

Лиза. Ну! И так стресс.

Аня. А ты что так с бутылками и будешь ходить?

Лиза. Какие предложения?

Аня. В гаражах спрятать.

Лиза. Бомжам праздник устроить? Вискарик с утра. Нет уж, потаскаю.

Аня. А если она умерла?

Лиза. Тебе-то что. Щас бабки за хлебом зайдут и помогут.

Лиза останавливается недалеко от школы, достает телефон продавщицы и вытаскивает из него сим-карту. Карту бросает в кусты, телефон кладет в сумку. Идут дальше, заходят в школу.

Аня и Лиза курят в туалете, выдыхая в открытое окно. Лиза достает жвачку, отправляет в рот две белые подушечки.

Аня. Дай мне.

Лиза (*пряча жвачку*). Надо было тогда брать.

Заходят две девушки из 11-го класса, они старше Ани и Лизы.

Девушка в красном. Жвачка есть?

Лиза. Есть. И кое-что получше тоже.

Достает из сумки дорогую швейцарскую шоколадку, открывает, протягивает девушкам. Аня тянется тоже, но Лиза опускает руку, не давая подруге ни шоколада, ни жвачки. Старшие девочки многозначительно

смотрят на Аню. Аня быстро выходит из туалета. Лиза затягивается сигаретой.

За школой веселье. Аня смотрит издалека, как Лиза угощает всех добытым в магазине вискарем и кормит шоколадом. Хвастается новым айфоном. Исаков обещает его перепрошить. Когда Аня подходит ближе, Лиза замечает ее и показывает фак.

Лиза (*пьяно*). Нафиг иди, уроки пора делать!

Все смеются. Аня показывает фак в ответ, отворачивается и идет прочь от школы. Лиза взасос целуется с Исой, он лапает ее за задницу.

Квартира родителей Ани старая, без модного ремонта. Аня читает с младшим братом учебник.

Аня. Ду ю спик инглиш?

Брат Ани. Йес, ай ду.

Аня. Вот из ё нейм?

Брат Ани. Май нейм Тёма.

Аня. Из Тёма.

Тёма. Сама «из»!

Тёма смеется и бьет Аню подушкой по голове.

Аня. Ах ты!

Аня бьет брата в ответ. Они валяются на кровати. В комнату заходит мама.

Мама. Ань, хлеб порежь.

Аня идет на кухню.

Аня режет хлеб.

Аня. Салат сделать?

Мама. Огурцы под окном.

Подходит брат, хватает помидор и выбегает из кухни.

Аня. Мам! Он помидор украл!

Входит папа, накладывает себе в тарелку жареное мясо со сковородки, добавляет порезанный Аней салат и хлеб. Включает телевизор, смотрит новости.

Папа (*глядя в телевизор*). Как в школе?

Аня. Нормально.

Аня выходит из кухни.

Аня стелит кровать. Выключает свет. Встает лицом к окну, за которым виден дом Лизы с горящими окнами. Громким шепотом несколько раз произносит грубые матерные слова, как заклинания.

Снимает одежду и ложится в кровать. Улыбается.

По дороге в школу Аня заходит в продуктовый магазин. За прилавком уже другая продавщица. По телевизору в красном углу передают новости о волонтерах, Путине, Селигере.

Аня. Можно «орбит» белый?

Продавщица пробивает жвачку. В магазин заходит пенсионерка в грязном пальто, встает за Аней, трясущимися руками достает кошелек.

Пенсионерка. Мне, пожалуйста, белого хлеба и пакет молока.

Продавщица. Сто пятьдесят шесть.

Пенсионерка копается в своем кошелечке, на пол падает несколько тысячных купюр, Аня поднимает их и протягивает старушке.

Аня. Вы обронили.

Пенсионерка. Спасибо. Совсем ничего не вижу.

Аня. Давайте я помогу, я волонтер. (*Показывает на телевизор*.) Вы где живете? Проводить?

Аня выходит из магазина вместе с бабушкой, несет ее пакет.

Аня прощается с пенсионеркой у подъезда ее дома. Оказывается, старушка живет совсем рядом со школой. Иса видит Аню издалека и идет ей навстречу.

Иса. Привет.

Аня молчит, они идут по направлению к школе.

Иса. Где Лиза, не знаешь?

Аня. Не знаю.

Иса. Я ей вчера айфон перепрошил, откуда у нее такой?

Аня. Почему ты все время крутишься у школы? У тебя что, дел других нет? Ты же студент вроде.

Иса. Выгнали. Работу ищу.

Аня. За что выгнали?

Иса. Да хрен с ними. Восстановлюсь. Скоро уже.

Аня. Ясно.

Иса. А что с Лизой-то? Ни на звонки, ни в вотсапе нет.

Аня. Плохо трахал.

Иса. Это она тебе сказала? У нас не было ничего.

Аня. Серьезно?

Иса. Убежала, едва я майку снял.

Аня смеется.

Аня. Дай свой номер, дело есть.

Иса берет из рук Ани смартфон и набивает номер.

Иса. Держи. А Лизе скажи, что я звонка ее жду.

Аня. Обязательно.

За партой Ани сидят Лиза и Оля. Девочки оживленно обсуждают трансляцию с крыши, откуда двое подростков планируют спрыгнуть. Аня ставит на парту перед Олей рюкзак.

Аня. Свалила быстро.

Оля. Чего?

Лиза. Отвали, Ань, теперь она здесь сидит.

Аня. Ни хрена она здесь не сидит.

Оля. И что ты мне сделаешь?

Аня. В рот вы**у и высушу.

Класс замирает.

Лиза. Ты когда ругаться научилась?

Аня (*Оле*). Что-то не ясно до сих пор?

Оля встает, презрительно фыркая. Аня садится за парту. Лиза собирает вещи и следует за Олей, хватает ее за рукав и ведет обратно к парте, за которой сидит Аня.

Входит учитель.

Учитель. Что стоим?

Лиза. Аня не на свое место села.

Учитель. Сами разбирайтесь.

Лиза (*Ане*). Ну?

Аня продолжает сидеть. Лиза берет ее сумку и ставит на другую парту. Аня бросается за сумкой, ее место быстро занимает Оля. Лиза садится на свое место.

Учитель. Урок начинается.

Аня остается там, куда ее отправила Лиза. Она сидит одна и не оборачивается на класс. На секунду сжимает кулаки.

Аня заходит в туалет, где Лиза с Олей курят одну сигарету на двоих и доедают оставшуюся от ограбления шоколадку. Лиза нагло выдыхает дым в лицо Ане. Аня останавливается перед ней, обращаясь к Насте.

Аня. Сигарета есть?

Настя делает вид, что не слышит, и отворачивается к окну.

Аня (*Лизе*). За что игнор включила, сука фригидная? Он же только майку снял, даже член не вытащил.

Лиза толкает Аню, пытаясь повалить ее на пол. Аня бьет Лизу в ответ, они с остервенением лупят друг друга кулаками. Оля пытается вмешаться, но в суматохе получает удар ногой в живот и сгибается пополам. Настя помогает Лизе, и они вдвоем прижимают голову Ани к раковине, включают воду и обливают Аню с ног до головы. Оля помогает, но Аня вырывается, и Лиза, Оля и Настя выбегают из туалета, оставив Аню выжимать на пол свои длинные волосы.

Аня с мокрыми волосами ждет пенсионерку у магазина, здоровается, принимает сумки, провожает к подъезду.

Аня. Хотите, я приходить буду, помогать? Я волонтер, слышали такое? Вы одна живете?

Вместо ответа пенсионерка плачет и обнимает Аню. Аня морщится от запаха старушки, но гладит бабушку по плечу.

Аня. Буду убирать, готовить. Даже завтра утром можно.

Бабушка целует Аню в щеки.

Комната Ани. Вечер.

Аня (*по телефону*). Ну что, Лизе не дозвонился? А она мне другое сказала. Такое. Хочешь, сегодня к тебе ее приведу? Конечно, приготовь. Она красное любит. Ок. Пока, до встречи.

Аня принимает обезболивающую таблетку и звонит в дверь Исе. Она ярко накрашена и одета в соблазнительно короткую юбку.

Иса. Привет, а Лиза где?

Аня. Не придет твоя Лиза, одна я.

Иса. Да?

Аня заходит в квартиру.

Иса. А что с ней случилось?

Аня. Башню сорвало.

Иса. А тебе?

Аня. И мне.

Аня вешается Исе на шею и припечатывает его к стене глубоким поцелуем. Потом усаживаетИсу на диван, достает смартфон из сумки и прислоняет его к стоящей на столе лампе так, чтобы он снимал сидящего на диване парня.

Иса. Постой.

Он пытается подняться, но Аня молча толкает его обратно, хватает за ремень и стягивает с него штаны, при этом по-прежнему не позволяя встать на ноги.

Иса. А вообще… это круто. Давай так, о'кей. Мне нравится. Доминирование, да? Это возбуждает.

Аня по-прежнему молчит. Подвернув юбку и обнаружив отсутствие белья, она отважно садится наИсу, зафиксировав его руки на спинке дивана. Аня ритмично насилует парня, все более ожесточенно. Иса делает попытку освободиться.

Аня. Сидеть!

Иса (*пытаясь пошутить*). Детка, ты слишком серьезно все воспринимаешь.

Аня встает на пол, по ее ногам течет кровь. Она смотрит в глаза Исе, он отводит взгляд. Аня берет смартфон в руку и идет в прихожую.

Иса (*ей вслед*). А видео зачем?

Аня. Лиза просила.

Аня звонит в дверь пенсионерки, старушка открывает.

Аня. А это я! Доброе утро!

Пенсионерка. А, волонтер, добро пожаловать!

Аня заходит.

Аня. Хотите, я вам ванну помогу принять?

Пенсионерка. Что?

Аня. Ванну! Ванну помогу принять.

Пенсионерка. О, пожалуйста, можете принимать.

Аня. Да нет, вам принять. Где у вас ванна?

Пенсионерка. А, мне. Спасибо большое. Это очень кстати, а то я боюсь поскользнуться.

Пенсионерка показывает на ванную, заходит туда. Аня заходит за ней. Включает воду, наливает в ванну шампунь, чтобы было побольше пены. Помогает старушке раздеться.

Пенсионерка. У меня, знаете, муж на льду зимой поскользнулся, головой ударился и умер. Вот ведь надо же – до семидесяти лет прожил, здоровье отменное, а тут такое. Вот я теперь тоже поскользнуться боюсь.

Аня. Не бойтесь, я помогу.

Аня помогает пенсионерке сесть в пенную ванну.

Аня. Ложитесь, я голову подержу.

Пенсионерка ложится на спину. Аня поддерживает затылок старушки, кладет ей голову на лоб и вдруг опускает голову пенсионерки под воду. Старушка хватает Аню за руки, но девушка крепко держит свою жертву и через минуту хватка пенсионерки слабеет, ноги перестают расплескивать воду, старушка затихает. Аня осторожно отпускает пенсионерку, тело всплывает. Жертва мертва.

Аня выходит из ванной, находит на кухне швабру, возвращается, вытирает залитый водой пол, ставит швабру на место.

Потом методично обходит комнаты в поисках денег. Наконец находит деньги в жестяной коробке из-под печенья в тумбочке под телевизором. Денег довольно много. Аня кладет их в сумку, а коробку ставит обратно. Быстро выходит из квартиры. Ее лицо светится удовлетворением.

Лиза издалека видит скамейку за школой, на которой Аня сидит в окружении девушек из старшего класса. Аня угощает их виски с шоколадом. На смартфон Лизе приходит видео. Она открывает его и в остолбенении смотрит, как Аня трахает Ису. Лиза поднимает глаза на Аню, та показывает ей фак. Лиза разворачивается и уходит.

Аня заходит в класс перед уроком. На ее лице боевой макияж. Новая одежда. В руке новый смартфон. Аня садится на место Лизы. Оля оперативно встает и пересаживается за другую парту.

Аня. Ничего, Оль, можешь сидеть.

Оля. Спасибо. (*Возвращается на место.*) Ты красивая.

Часть 3. Синдзю

Все действие происходит в одной локации – на крыше многоквартирного дома. Время действия 45–60 минут.

Хлоя, неформальная тамблер-гёрл с длинными розовыми волосами, в черной водолазке и светлых джинсах, и Артем, нескладный сутулый подросток миловидной внешности, стоят у покосившегося

металлического бортика на громадной плоской крыше девятиэтажного дома и смотрят вниз. Утреннее солнце заливает коробку двора, где маленькие мужчины садятся в крошечные машинки, чтобы отправиться на работу, заспанные женщины ведут детей в детский сад, а ровесники Артема и Хлои плетутся к школе.

Хлоя. Фотик взял?

Артем достает из набитого аппаратурой рюкзака небольшой цифровой фотоаппарат с зум-объективом и наводит его на Хлою.

Артем. Надеюсь, инет не упадет.

Хлоя ложится на бортик животом и свешивается вниз; теперь ее розовые барби-локоны развеваются на ветру. Артем старательно фотографирует гримасы девушки, потом просматривает получившиеся снимки на маленьком экране камеры. Хлоя комментирует фотографии.

Хлоя. Эту давай. А здесь увеличить надо.

Артем достает из рюкзака облепленный наклейками ноутбук и загружает в него снимки.

Хлоя. Погоди, не выкладывай.

Она перелезает через заборчик, садится на самый край и поднимает руки вверх. Артем фотографирует. Хлоя берется руками за заборчик и свешивает ноги вниз, теперь она висит прямо над бездной.

Хлоя. Достань селфи!

Артем вытаскивает из рюкзака очередной девайс – китайский смартфон на пластиковой палке для селфи, включает его и протягивает Хлое. Девушка берет палку. Теперь она держится за заборчик только одной рукой, а в другой у нее палка для селфи. Хлоя улыбается в камеру и выгибает корпус, делает снимок.

Хлоя. Держи!

Артем послушно забирает палку. Хлоя хватается за заборчик второй рукой.

Хлоя. Затаскивай!

Артем помогает девушке забраться обратно на крышу. Обессилев, Хлоя ложится на спину и, тяжело дыша, восстанавливает дыхание. Артем ложится рядом. Над крышей плывут темные сентябрьские облака. Лица Хлои и Артема серьезны.

Хлоя. Запись идет?

Артем. Да, мы онлайн.

Артем скашивает глаза на экран стоящего на рубероиде ноутбука.

Артем. Пятьсот пять юзеров.

Хлоя. А камер много?

Артем. Внизу две, здесь на тумбах по одной и на мне еще.

Хлоя. Откуда столько техники?

Артем. В «Доте» шмотки рисовал.

Хлоя. Что?

Артем. В «Доте-2», в игре, моделирую вещи для героев. 3D-рисовалка. А вещи продаются.

Хлоя. А ты крутой. Я тоже рисую. Тату делать хотела.

Артем. Да там не рисовать – кнопки тыкать.

Хлоя. И много денег?

Артем. На пончик с кофе хватит.

Хлоя. И на такую плазму?

Хлоя подходит к огромной новой плазме, стоящей на крыше рядом с кирпичной тумбой лифтовой шахты. Артем утвердительно кивает и разводит руки в стороны – мол, я ж не виноват, что такой классный парень.

Хлоя. А в школу ходишь, крутой?

Артем. Нахрен школу.

Хлоя. Что комменты? Есть?

Артем. Шестьдесят четыре. Почитать?

Хлоя. Потом.

Артем. Клево ты свесилась. Не ожидал.

Хлоя. А эти. Копошатся у своих машинок, как муравьи, и не знают, что сейчас будет.

Артем. Страшно тебе?

Хлоя. Немного.

Артем. После селфи и не скажешь.

Хлоя. А если на кого-то сверху?

Артем. Зашквар.

Артем смеется над своей же глупой шуткой. Хлоя несильно бьет его в плечо.

Хлоя. Дебил.

Артем. Изи, детка. У меня пушка.

Артем достает из своего рюкзака травматический пистолет.

Хлоя. Нихрена себе. А гранаты в этом рюкзаке тоже имеются?

Артем. Гранат нет, а травмат всегда ношу. Меня в четырнадцать собака покусала. Это от них.

Артем засовывает пистолет обратно в рюкзак, а потом приподнимает штанину, демонстрируя шрамы от собачьего укуса.

Хлоя. И можно из такого травмата убить?

Артем. Конечно, если с близкого расстояния и в голову.

Хлоя. А ты другой. В сети спокойный такой, вещаешь, а на самом деле…

Артем. На самом деле мне тоже страшно. Стресс по-разному выходит.

Хлоя. Не обижайся. Нам просто надо познакомиться поближе. Чат не настоящий разговор.

Артем вскакивает на ноги и начинает расхаживать вперед-назад перед Хлоей.

Артем. Артем. Асексуал. Вегетарианец. Чайлдфри.

Хлоя. Трудно, наверное, в семнадцать лет быть чайлдфри.

Артем. Очень.

Хлоя. А ты давно асексуал?

Хлоя пролистывает фотографии на своем смартфоне.

Артем. Месяца три. Даже четыре. Почти.

Хлоя. Хорошая подготовка.

Она поднимается на ноги и подносит к лицу Артема смартфон со своей фотографией без одежды: розовые волосы рассыпаны по плечам, скрывая грудь. Артем отворачивается.

Артем. Тамблер-гёрл в костюме Евы. Не очень-то прикол.

Хлоя улыбается и прячет смартфон в карман.

Хлоя. Вот и спалился. Асексуал бы не отвернулся.

Артем. Ты, кстати, тоже не слишком на Рину похожа.

Хлоя. Розовую шапку достать не удалось.

Артем. Вот почему у тебя волосы розовые.

Хлоя. Концепт.

Артем. Но так ты слишком хэппи.

Хлоя подходит к кирпичной тумбе над лифтовой шахтой, рядом с которой лежит огромное бревно, машет рукой в камеру GoPro, установленную на ней, наклоняется к своей сумке, брошенной на пол, и достает из нее ракетки для бадминтона. Рядом с сумкой валяются два самоката и битый лонгборд, прислоненный к плазме. Хлоя встает на лонгборд и подъезжает на нем к Артему, держа ракетки на вытянутой руке.

Хлоя. Сыграем, пока людей в сети не собралось.

Артем (*берет в руку ракетку*). Спорт – говно.

Хлоя (*подбрасывая воланчик и делая подачу*). Всегда мечтала на крыше!

Артем (*отбивая воланчик*). Ты в курсе, что все игры с отбиваниями-забиваниями – это метафора секса.

Хлоя (*отбивая воланчик*). Чего?

Артем. Возьми футбол. Взрослые мужики часами пинают друг другу мячик, но когда он попадает в ворота…

Хлоя (*отбивая воланчик*). Фурор.

Артем (*теряет подачу, воланчик падает*). Да. И почему? Потому что мяч – это символ сперматозоида, а ворота – яйцеклетки. Сперматозоид попадает в яйцеклетку, вот от чего кончают все футбольные фанаты.

Хлоя (*делая подачу*). Значит, в бадминтоне попадание в яйцеклетку происходит чаще.

Артем (*отбивая воланчик*). И это нереалистично, поэтому этот спорт не имеет культа.

Хлоя. Культа?

Артем (*отбивая воланчик*). Спорт, как и культы, и религии, – это способ оболванивать массы, как секс и мясо.

Хлоя (*отбивая воланчик*). Секс – да. А мясо что?

Артем пропускает подачу, поднимает воланчик и посылает его Хлое.

Артем. Когда животное забивают – это же стресс для него.

Хлоя (*отбивая воланчик*). И?

Артем (*отбивая воланчик*). Стресс – это ментальная реакция. Она отражается в теле животного и остается в нем. А люди едят и злее становятся.

Хлоя (*отбивая воланчик*). Да ладно!

Артем пинает воланчик ногой, порыв ветра подхватывает его и швыряет с крыши вниз.

Хлоя. Ну вот!

Артем (*отдавая Хлое ракетку*). Мы здесь не за этим.

Хлоя относит ракетки к кирпичной тумбе и бросает их на сумку.

Хлоя. Сколько онлайн?

Артем садится у ноутбука и смотрит в экран.

Артем. Восемьсот девять. Когда начало, спрашивают.

Хлоя. До тыщи подождем.

Артем закрывает ноутбук и ложится на спину.

Артем. О'кей, детка.

Хлоя ложится рядом с Артемом.

Хлоя. Расскажи еще про мясо.

Артем. Долгий разговор.

Хлоя. Только суть, как в лекциях твоих.

Артем. Ну ладно. Будда говорил, что все, что в уме, отражается в теле.

Хлоя. Как в зеркале?

Артем. Как в воде. Смотри.

Артем встает на ноги и подходит к большой луже у противоположного края крыши. Хлоя подпирает голову рукой и наблюдает за ним. Артем садится на корточки и дует на воду.

Артем. Ветер – это мысли в голове. А вода в луже – это тело.

Хлоя. Круто.

Артем. Я дую на воду, и получается рябь. Ум с телом связаны.

Хлоя. Как ниточка с иголочкой.

Артем. Как мы с тобой.

Он идет обратно к Хлое и ложится рядом, смотрит на облака.

Хлоя. Ветер – мысли, понятно. А рябь – что?

Артем. Ощущения. Когда мысль кайфовая – приятное ощущение. Когда мрачняк накатит – прям физически болит.

Хлоя. У меня в животе ноет и ноет.

Артем. А я сутулый из-за этого.

Хлоя. И всё в мясе?

Артем. Да. Знаешь, сколько животного ужаса ты съела за жизнь? Мозг отравила.

Хлоя. Ох.

Она откидывается на спину и задумчиво смотрит на облака. Наслаждаясь произведенным эффектом, Артем держит паузу, потом садится, скрестив ноги. Некоторое время Хлоя лежит, хлопая глазами, а Артем сидит, закрыв глаза.

Хлоя. В астрале?

Артем молчит, изображая глубокую медитацию. Хлоя встает на ноги и подходит к краю крыши. Мимо пролетает стая голубей. Хлоя следит за птицами. Где-то слышится колокольный звон – наверное, уже полдень. Далеко внизу, в глубине двора, к помойке подъезжает мусороуборочная машина, из нее выпрыгивают человечки в оранжевой спецодежде, подкатывают к машине пластиковые контейнеры с отходами, и машина проглатывает мусор, а Хлоя – слезы. Двор, оранжевые человечки, голуби и машины расплываются в слезах, как рябь в луже. Хлоя свешивается вниз и слышит голос Артема.

Артем. Готова, тамблер-гёрл?

Хлоя поворачивается к Артему и кивает, сверкая слезами.

Артем. Обращение писать хотели.

Хлоя снова кивает. Артем достает из рюкзака камеру GoPro, прикрепленную к велосипедному шлему, включает ее и надевает шлем себе на голову. Хлоя поднимает ворот своей черной водолазки до уровня глаз, изображая Рину – культовую девочку-подростка, совершившую суицид после съемки селфи в розовой шапочке и с шарфом на лице. Артем встает на лонгборд и начинает медленно объезжать Хлою по кругу, снимая ее на камеру. Голос Хлои звучит глухо из-за ворота, прикрывающего рот.

Артем. В эфире!

Хлоя. Это досье на мир! Вы – сволочи! Равнодушные, липкие люди. У меня во «ВКонтакте» четыреста двадцать девять друзей, и всем насрать, что я здесь. Потому что вы несвободны, вы делаете, что вам скажут, и думаете так же. Добровольные рабы! (*Артему*.) Твоя очередь.

Артем останавливает свой лонгборд и передает шлем Хлое, но шлем оказывается велик для ее головы.

Хлоя. В руках подержу.

Она держит шлем с камерой на вытянутых руках и пытается объехать Артема на лонгборде, снимая его обращение, но спотыкается и летит с доски вниз. Артем поднимает ее на ноги.

Хлоя. Может, самокат?

Артем. Забей на борд. Просто плавно води руками, как в кино. (*Становится на край крыши, раскидывает руки и сурово смотрит в камеру*.) Хой, сэдбои, бэдмены, тамблер-гёрлз, факбои и все, кто фанатеет от китов! Вы крутые, потому что честные. Вы не хотите мириться с грязью вокруг. Пусть будет свет, пусть ваши руки почувствуют сталь, легкие – газ, а лица – подарок асфальта.

Хлоя. Какой еще подарок?

Артем. Удар! Мы – Адам и Ева нового века. Мы причиним себе добро у вас на глазах. Пусть будет смерть. Нас не остановить!

Артем подходит к Хлое, берет из ее рук шлем с камерой и надевает его себе на голову. Они молча смотрят друг другу в глаза. Последние слова сказаны, решение принято, страха нет, как нет смысла ждать дальше. Их поступка ждут сотни людей, но это не имеет значения. Главное – то, что впереди. И это – полет.

Хлоя. А музыка?

Артем. Хрен с ней.

Хлоя и Артем одновременно поворачиваются и твердо идут к ограде, перешагивают через нее и встают прямо на краю залитой солнцем крыши типовой новостройки. Хлоя вытягивает вперед руки и закрывает глаза. Артем вытягивает вперед руки, секунду смотрит вниз, потом резко наклоняется к девушке и целует ее в губы. От неожиданности Хлоя покачивается, едва не полетев вниз, но быстро хватается за ограду. Испугавшись ее реакции, Артем делает то же самое.

Хлоя (*прыгая на крышу*). Как ты мог!

Артем держится за заборчик двумя руками, стоя на краю крыши и глядя на Хлою виноватыми глазами.

Хлоя. Ты тоже! Самец! А говорил – асексуал. Скот!

Хлоя подбирает с пола тяжелый рюкзак Артема, набитый техникой и пытается швырнуть его в парня, но рюкзак слишком тяжелый и выскальзывает из девичьих рук. Тогда она хватает в руки лонгборд и замахивается им, но Артем уже вышел из ступора, он приземляется рядом с Хлоей, едва успевая пригнуться, – разъяренная девушка делает взмах тяжелой доской над каской Артема.

Артем. Стой! Сам не знаю, как случилось.

Хлоя делает еще одну попытку размахнуться тяжелым лонгбордом, но Артем хватает его с противоположной стороны. Хлоя делает пару беспомощных рывков, но Артем крепко держит доску, поэтому Хлоя внезапно отпускает ее, и Артем, потеряв равновесие, летит вместе с доской на пол.

Хлоя. Пошел ты!

Артем. Это чувства. Слышала о таком?

Хлоя. Ты испортил мне последний миг!

Артем (*примирительно*). Не будь такой консервативной. Ты – секси.

На этих словах Хлоя меняется в лице, как будто через нее пропустили электрический разряд. Девушка сжимает кулаки и делает резкий выпад в сторону обидчика. Всем своим весом она врезается в корпус Артема и, опрокинув его на спину, начинает молотить кулаками его по лицу и груди.

Хлоя. Что ты сказал?! Что сказал?!

Артем перекатывается на бок и хватает девушку за горло. Хлоя делает отчаянную попытку ударить парня в нос, но промазывает, и Артем наваливается на Хлою.

Хлоя (*хрипит*). Пусти…

Артем. Успокойся, бешеная.

Он отпускает горло Хлои, продолжая лежать на ней. Сплевывает половинку переднего зуба, выбитого девушкой.

Артем. Это нервы. Тебе страшно. Это пройдет. Всем страшно.

Хлоя. Я не сексуальный объект.

Артем. Ты красивая. Ты лучше всех.

Хлоя. Сейчас же отпусти.

Артем улыбается, обнажая разбитый зуб.

Артем. Зуб выбила. Как я в эфире буду.

Хлоя улыбается. Артем медленно приближает свое лицо к лицу девушки, она не сопротивляется, только тяжело дышит, розовые волосы разметались по черноте рубероида, разорванный ворот майки обнажает грудь. Артем целует Хлою в губы, она отстраняется, он целует снова, в щеки, в лоб, куда придется… Девушка напрягается изо всех сил и бьет Артема в пах. Парень слезает с Хлои с диким воем. Хлоя лежит на крыше и смотрит в небо.

Хлоя. Мы не можем быть вместе.

Артем. Сволочь!

Хлоя. И обсуждали это.

Артем (*все еще катаясь по крыше и держась за отбитый пах*). Тебе лечиться надо, а не умирать!

Хлоя. Мы здесь не для чувств.

Артем не отвечает, он щупает языком обломок зуба. Хлоя садится, скрестив ноги. В пяти метрах от себя она замечает раскрытый ноутбук, подползает к нему и наклоняется к экрану.

Хлоя.Тысяча двести тридцать. Вот что значит экшн… (*Артему*.) Ну не дуйся. Извини, я не хотела так.

Артем. Дура набитая.

Хлоя. Расскажи о себе.

Артем. Уже рассказывал.

Хлоя. А почему ты здесь?

Артем. Потому же, что и ты.

Хлоя. А причина?

Артем. Достало все. Не могу больше.

Хлоя. В детстве думаешь, что главное – найти друзей. Это прямо в каждом мультике и книжке. Друг, друг. Возьми для него конфету про запас. А потом в школе…

Артем. Ну ты наив. Какие друзья? Дноклассники?

Его лицо искажается ненавистью. Он сплевывает и идет в дальний угол крыши, где справляет малую нужду, стоя к Хлое спиной. Хлоя отворачивается.

Артем (*громко*). Я ссал на них на всех.

Он поднимает самокаты, лежащие у кирпичной тумбы. Подкатывает на одном из них к Хлое, держа другой за руль. Хлоя берет второй самокат. Артем срывается на противоположную сторону крыши, пересекая на самокате большую лужу. Хлоя не спеша едет за ним, объезжая лужу. Артем доезжает до противоположного бортика и несется обратно, он подрезает Хлою, хватает ее за руку и валит на рубероид. Хлоя недовольно кричит.

Хлоя. Стоп!

Артем лежит и тяжело дышит, восстанавливая дыхание.

Артем. Когда я был в утробе, вокруг шеи у меня обмоталась пуповина. Забавно, да? Еще не родился, а уже в петле.

Хлоя. А у меня отец повесился, когда мне было десять.

Артем. Жесть. Почему?

Хлоя. Из-за долгов. И вообще.

Артем. Любила его?

Хлоя. Очень.

Артем. Я отца не видел. Он смотался с концами, чтоб алименты на нас с братом не платить.

Хлоя. А где твой брат?

Артем. Наверное, в комп гоняет. В школу-то вряд ли пошел.

Хлоя. Сколько ему?

Артем. Четырнадцать. У нас три года разницы.

Хлоя. Общаетесь?

Артем. Не очень. А чё кроссы мертвые такие?

Артем шутливо пинает ногу Хлои, чьи джинсы заправлены в старые кеды.

Хлоя. Мы же прыгать будем.

Артем поднимает ногу в новенькой кроссовке New Balance.

Артем. Наоборот. Во всем новом надо. А ты своими Харона отпугнешь.

Хлоя. Кого?

Артем. Харон. Перевозчик мертвых через реку Стикс. Греческая мифология.

Хлоя. И ты все новое надел?

Артем. Трусы даже. Это же сакральный акт.

Хлоя. Что же делать?

Артем. Раздеваться.

Хлоя. Опять по зубам захотел?

Артем. Это ж священные Веды. В новую жизнь во всем новом. А то мало ли?

Хлоя. Что?

Артем. Снова в старую вернешься.

Хлоя. Бр-р-р. А если жизнь одна?

Артем. Ты чё, дура? Их столько, что вообще…

Хлоя пару секунд раздумывает, потом снимает водолазку и остается в майке без рукавов, потом скидывает кеды и встает на теплый рубероид голыми ногами.

Хлоя. У меня только кеды и кофта старые.

Артем расплывается в одобрительной улыбке, но тут же мрачнеет. От Хлои не ускользает его реакция. Она подходит к парню вплотную и говорит металлическим голосом.

Хлоя. Да, я тоже тебя обманула.

Артем. Охренеть. Глазам не верю.

Хлоя. Да. Я. Сбрила. Подмышки.

От расстройства Артем бьет себя кулаком по корпусу. Он выглядит, как христианин, услышавший от священника, что второго пришествия ждать бесполезно.

Артем. Я так мечтал о феминистке. Такой облом!

Хлоя. В смысле мечтал? Я с тобой не собиралась никогда!

Артем (*злобно шипит*). Ты – как все! Как эти бабы, шлюхи! (*Отходит к другой стороне крыши, Хлоя спешит за ним*.) А говорила, что другая. Типа особенная. Врала мне все!

Хлоя. Прости. Мать заставила. (*Останавливает Артема и заглядывает ему в глаза*.) Зато ноги небритые.

В подтверждение своих слов она подтягивает штанину и обнажает поросль редких волос на ноге. Артем смягчается.

Артем. Ты же понимаешь, как важно быть другим.

Хлоя. Конечно.

Артем. Хочешь свободы – делай наоборот.

Хлоя. Кто сказал?

Артем. Я.

Хлоя. Песню поставь.

Она смотрит на небо. Между огромными белыми облаками летит самолет. Она следит за ним взглядом, потом смотрит вниз на детскую площадку, а рядом с ней – небольшое футбольное поле, по которому бегают человечки, где-то там у них есть мяч, но его почти не видно с такой высоты. За спиной у Хлои Артем наконец включил свою громадную плазму, стоявшую все это время за кирпичной тумбой. Экран подключен к ноутбуку, а питание получает по белому удлинителю, протянутому с чердака. Возникает окно интернет-браузера. Артем заходит на ютьюб и включает песню «Молодость» группы «Читай Букварь».

Встретить молодость непросто,
Как фиалку под ногами.
Молодость – это не возраст,
Это битва со снегами.

Хлоя качается под примитивный синтезаторный бит и качает головой в такт речитативу. Она подтанцовывает к сумке, лежащей на рубероиде и достает из нее баночку с мыльными пузырями. Открывает ее, дует на пластиковую палочку с мыльной пленкой. Подхваченные ветром, пузыри летят над крышей в сторону облаков.

Молод означает – смертен.
Только в смерти можно жить.
Взрослые – они как боги.
Все пытаются сварить
В супе будней дней круженье.
Чтоб не думать ни о чем,
Кроме страха, секса, денег,
Новостей и мантры ОМ.

Внезапно песню прерывает звук входящего звонка по скайпу. Артем выключает трек, скидывает входящий звонок.

Артем. Надо же. Дозвонился кто-то.

Хлоя. Кто?

Артем. Какая-то Эльвира Вакулина. Ну ее в жопу. Давай пожрем лучше.

Хлоя. А как же?..

Артем машет рукой в просьбе не продолжать реплику и достает из рюкзака пакет с едой, салфетки и компьютерный журнал, на листах которого раскладывает нехитрые блюда из фастфуда – фрикадельки с булками, салат в пластиковой упаковке, рыбу с картофелем фри, бутылку лимонада. Жестом пригласив Хлою разделить трапезу, Артем шумно вгрызается в булку с фрикаделькой.

Хлоя. Ты же говорил, мясо по буддизму нельзя.

Артем что-то мычит с набитым ртом и снова машет рукой, подавая знак Хлое не говорить, а есть. Хлоя все еще не притрагивается к еде.

Артем (*прожевав*). Мало ли что я говорил. Будда ел мясо.

Артем берет вторую булочку с фрикаделькой. Хлоя останавливает его, закрыв рукой булочку.

Хлоя. Слушай, так нельзя.

Артем. В смысле? (*Морщится от боли.*) Черт. Зуб болит из-за тебя.

Хлоя. Это же наш последний обед.

Выражение лица Артема меняется с легкомысленного на серьезное. Он вытирает руки салфеткой.

Артем. Да, ты права.

Хлоя. Нужно же сделать что-то перед этим.

Артем. А что?

Хлоя. Ну не знаю, молитву какую-то прочитать, наверное.

Артем. Молитву я не знаю, но можно загуглить.

Артем достает смартфон и протягивает Хлое. Она заходит в сеть.

Хлоя. Есть «последняя трапеза». Особая еда, которую в США получает приговоренный к смертной казни. (*Листает статью.*) Еще душ и телефонный звонок. (*Обращаясь к Артему.*) Про молитву ничего.

Артем. Вообще, суицид-ритуалы – это не Америка, а Япония или Индия. Есть одна секта в Индии – джайны, почитай про них.

Хлоя (*листая интернет*). О, это мне больше нравится. Отказ от пищи и воды, медитация и состояние умиротворения.

Артем. Там кремация в конце, сжигание заживо.

Хлоя. Хм. А были ритуалы, когда бросались?

Артем берет булочку с фрикаделькой и откусывает от нее.

Артем. Остынет.

Хлоя, не обращая внимания на Артема, листает интернет.

Хлоя (*читает со смартфона*). «Для европейского и американского термина “одновременное самоубийство влюбленных” у японцев имеется краткое определение – “синдзю”, что в переводе означает “единство сердец”».

Артем (*прожевывая булку и принимаясь за салат*). Это больше подходит.

Хлоя (*продолжая читать*). «Если мужчина в паре был самураем, то он обычно убивал возлюбленную мечом, после чего им же вскрывал себе живот. Если же речь шла о низших сословиях – крестьянах, торговцах, – то они предпочитали вместе прыгать с высоты на острые камни».

Артем. Жаль, что я не самурай.

Хлоя. А может, и правда? Ну не прыгнем, а застрелимся вдвоем. Из твоего травмата.

Артем. Как это – вдвоем?

Хлоя. Сначала ты в меня, потом – в себя.

Артем. Поешь салат – свежий.

Хлоя отдает Артему смартфон, берет пластиковую вилку из руки Артема и задумчиво жует салат.

Хлоя. Синдзю.

Артем (*принимаясь за рыбу с картошкой*). Красиво. Умеют японцы.

Хлоя пристально смотрит на Артема, на то, как он жует рыбу с картошкой, уткнувшись в смартфон.

Артем. Фейсбук сегодня бешеный. На кого бы подписаться…

Хлоя. Поцелуй меня.

Артем медленно переводит взгляд со смартфона на Хлою. Девушка смотрит ему в глаза, и он не может выдержать этот взгляд, полный тоски и внезапно нахлынувшей надежды. Артем осторожно проглатывает рыбу с картошкой. Хлоя ложится на спину и протягивает руки к Артему.

Хлоя. Синдзю. Единство сердец.

Артем присаживается рядом и целует Хлою. Девушка закрывает глаза. Видя это, Артем тоже закрывает глаза. Он старательно водит языком во рту Хлои, при этом не отклоняя голову, поэтому носы любовников то и дело сталкиваются. Вообще, Артем целуется так напряженно, что Хлоя отталкивает его и заходится смехом.

Хлоя. Артемчик не умеет целоваться!

Артем смущенно улыбается, не зная, что ему делать. Хлоя снова протягивает ему руки.

Хлоя. Давай научу.

Артем снова приближается к Хлое.

Хлоя. Сначала наклони голову.

Артем наклоняет голову слишком сильно. Хлоя улыбается.

Хлоя. Не так сильно. Слегка.

Артем исправляет угол наклона головы.

Хлоя. Рот приоткрыть, язык расслабить, губы прижать к губам.

Артем приоткрывает рот и вытаскивает наружу кончик языка, потом складывает рот трубочкой и тянется к Хлое. Она отталкивает его.

Хлоя. Так. Все сначала. И не надо изображать умалишенного, язык оставь во рту.

Артем. Вообще, я на ютьюбе…

Хлоя закрывает Артему рот ладонью, заглушив конец его фразы. Артем понимающе кивает. Хлоя убирает руку. Артем снова приоткрывает рот и тянется к Хлое. Они целуются. Хлоя поглаживает волосы Артема, потом берет его руку и кладет себе на грудь. Артем неумело мнет ее грудь в лифчике. Хлоя отстраняется, ее руки лежат на плечах Артема.

Хлоя. Хоть девушку поцелуешь перед смертью.

Артем. У меня были подруги.

Хлоя. Не ври.

Артем щупает обломок переднего зуба языком.

Хлоя. Ускоряться нам надо.

Артем. Да.

Артем поднимается.

Хлоя. Давай сначала порно посмотрим. Только доброе, не такое, как ты вчера постил.

Артем запускает ролик.

Хлоя. Как ты говорил – в нашем мире все стало порно.

Мы смотрим на видео отраженно – через лица Хлои и Артема, которые невозмутимо смотрят на экран.

Артем. Нам надо каждую секунду демонстрировать себя. Считаем лайки, обнажаемся, почти как эти.

Хлоя. Ты умный.

Хлоя и Артем смотрят ролик.

Артем. А у меня маленький член. Не такой, как у них.

Хлоя и Артем продолжают смотреть порноролик.

Хлоя. Ты не думай про член. В порно все снимается под определенным углом. Наверняка у тебя нормальный среднестатистический член.

В скайпе снова раздается входящий звонок. Артем и Хлоя переглядываются.

Артем. Опять она. Эльвира Михайловна Вакулина!

Артем и Хлоя заходятся смехом. На аватаре Эльвиры Вакулиной фотография рыжеволосой дамы с раскрытой книгой «Психология сегодня» в руках.

Хлоя. Смотри, аватар какой. Может, она тоже в группе? Надоело жить?

Артем и Хлоя смеются опять.

Хлоя. Давай послушаем. Прикольно.

Хлоя кликает мышкой на входящий звонок. По видеосвязи появляется рыжеволосая женщина лет пятидесяти с проникновенными глазами.

Эльвира Вакулина. Вы меня слышите?

Артем и Хлоя с серьезными лицами смотрят на экран, никак не реагируя.

Эльвира Вакулина. Меня зовут Эльвира Вакулина, я детский психолог финско-российского центра по изучению особенностей

поведения детей с девиантными наклонностями. Я могу вам помочь! Артем? Хлоя?

Артем и Хлоя внимательно смотрят на Эльвиру, не отвечая.

Эльвира Вакулина. Смерть не способ решить ваши проблемы. Кажется, что мир сжался вокруг, как пружина, и выхода нет, но стоит во всем разобраться, и видишь свет. Где вы сейчас, Хлоя?

Эльвира смотрит на Хлою, выражение лица которой становится все более мрачным. Хлоя и Артем продолжают молчать.

Эльвира Вакулина. У вас всё впереди, у вас будут семьи, вы родите детей. Хлоя, ты станешь матерью, возможно, у тебя будет дочь, и…

Хлоя вскакивает на ноги и бросается к плазме, тыча пальцем в кнопку включения питания.

Хлоя (*Артему*). Выключи немедленно!

Эльвира Вакулина. Хлоя!

Хлоя. Выключи! Выключи это! Сейчас же!

Артем захлопывает крышку ноутбука, и плазма гаснет. Хлоя с воем убегает к середине крыши и с размаху бьется корпусом о кирпичную тумбу. Потом встает на ноги и бросается на стену опять и опять. Артем бежит к Хлое и пытается ее удержать, но девушка вырывается и снова бьется головой о кирпичную стену. Артем скручивает Хлою и валит ее на рубероид, придавливает всем телом. Хлоя делает последнюю попытку вырваться и затихает. Над крышей воцаряется тишина. Только горькие всхлипы Хлои и хлопанье голубиных крыльев. Артем осторожно отпускает девушку и садится рядом с ней.

Артем. Когда мне было лет десять-двенадцать, мать отправила меня в пионерлагерь на месяц. Там были дети из Карабаха. Как-то я вышел на улицу и подошел к окну палаты. Знаешь, что я увидел? Все дети в палате, и русские, и армяне, все встали вокруг моей кровати и лили из бутылок воду. Прямо мне на кровать. А я стоял и смотрел. Плакал. А потом пошел в дальний угол заросший. Там плиты бетонные лежали еще. Сидел на них всю смену. Утром уходил на плиты и валялся там до ужина. А вожатая просто сушила простыни на веревках.

Хлоя. Убежать не пробовал?

Артем. Куда?

Хлоя. А я отчима ненавижу.

Артем. Обычное дело.

Лицо Хлои искажается мучительной болью.

Хлоя. Обычное, да. Когда мужик тебя глазами пожирает, а ты не знаешь, что делать!

Хлоя утыкается лицом в колени, вся сжимается в комок и замолкает, сотрясаясь от глухих рыданий. Артем сидит с тупым лицом, не глядя на девушку. Он делает попытку приобнять ее, но рука застывает в воздухе, и он убирает руку за спину. Хлоя поднимает заплаканное лицо.

Хлоя. Домой приходишь, а на тебя смотрят, как на мясо. Сидит в одних штанах и пялится. В кухню зайти не дает.

Артем. А маме говорила?

Хлоя опять заходится в рыданиях. Артем все же обнимает ее. Хлоя дергает плечом, но не отстраняется. Другой рукой Артем достает из рюкзака бутылку воды, двумя пальцами отвинчивает пластиковую крышку и протягивает бутылку Хлое. Она делает пару глотков и снова утыкается лицом в колени.

Артем. Ты из-за этого, да?

Хлоя. Пыталась рассказать подругам, шлюхой назвали. Я руки резала, в школе сказали только, что неправильно. Надо вдоль, а не поперек. Прикинь? Говоришь, что жить не хочешь, а тебе советуют вдоль. Включи инет, я покажу.

Артем. Как руки резать?

Хлоя. Какие комменты у меня на странице.

Артем. Я только не понял, если можно на отчима тупо заявить.

Хлоя грустнеет, вздыхает и отворачивается, пытаясь справиться с нахлынувшими эмоциями. Потом поворачивается и спокойно отвечает.

Хлоя. Нельзя заявить. Он склоняет. Давит психологически. Возраст согласия – шестнадцать. Он хочет, чтоб я сама.

Артем. А ты не пробовала…

Хлоя. Я все пробовала, но тут еще, знаешь, поговорить не с кем. Психологи как по шаблону с тобой, подруги шарахаются, им о таком и думать не хочется. Да и какая я им подруга. Пусть сами покемонов ловят.

Артем. Знакомая фигня.

Хлоя. Я хочу освободиться и теперь знаю как. Когда мы стояли на краю, я почувствовала это сама.

Артем. Что?

Хлоя. Свободу. Когда знаешь, что через миг тебя не будет. Точнее, ты превратишься. В новое.

Артем. Реинкарнация.

Хлоя. Нет. Нечему инкарнироваться. Ты превратишься в чистый полет.

Звонок по скайпу. Хлоя принимает вызов. На экране появляется девочка лет пятнадцати под ником Печаль.

Печаль. Здравствуйте. Это правда?

Хлоя. Что правда?

Печаль. С вами можно поговорить, прямо перед…

Артем. Можно. Как тебя зовут?

Печаль. Печаль.

Хлоя. Отличное имя. Почему ты здесь?

Печаль. Хотела посмотреть вот.

Артем. Все будет. Мы почти готовы.

Хлоя. Что тебя тревожит? Почему ты хочешь умереть?

Печаль. Я не то что умереть. Жить не хочется.

Хлоя. Одиночество пройдет. Надеюсь. Надо надеяться. Ждать.

Печаль. Но ты сама не ждешь.

Хлоя. Я пыталась.

Подключается парень под ником Белый кит.

Белый кит. Ребята, привет, я вами восхищаюсь, вы очень крутые, и я смотрю с утра.

Артем. Привет.

Белый кит. Я посмотрел для вас специально насчет синхронного прыжка и сделал подбор видео. Включаю?

Артем. Давай.

На экране появляется размытый видеоролик, на котором двое молодых людей, взявшись за руки, прыгают с моста.

Хлоя. Непонятно, на счет или сразу.

Белый кит. Вот еще.

Еще один ролик. Две девушки на обрыве встают рядом у прочерченной на земле черты, ждут полминуты и почти одновременно трогаются с места, бегут к обрыву и прыгают с него. Оператор бежит следом и снимает две фигурки, лежащие на земле в крови.

Белый кит. Надеюсь, полезно. Эти вроде японки.

Хлоя. Мне все ясно. Нужно делать, как делается.

Артем. На счет. На раз-два-три.

Хлоя. Можно и на счет.

Белый кит. Ребят, а можете сайн сделать? Я на аву повешу. «Белый кит» написать.

Артем поднимается, подходит к валяющемуся неподалеку рюкзаку, достает маркер, возвращается к плазме, пишет на руке два слова «Белый кит» и демонстрирует руку вебкамере.

Белый кит. Класс! Спасибо!

Аватар Белого кита меняется на фото Артема с рукой и надписью.

Хлоя (*Артему*). Давай отключаться. Я хочу побыть в тишине.

Валяются на крыше.

Хлоя. Не в отчиме дело. Я матери все сразу рассказала. Еще когда он просто пялился. Ходил и пялился на грудь, майку нельзя было надеть. А мать такая – платок набрось. Прикинь? Я у себя дома платком должна скрывать, как будто мы в исламе.

Артем. И ты что?

Хлоя. Сначала ругалась с ней, типа либо он, либо я, но это только накаляло атмосферу. Он все равно жил у нас и меня глазами трахал.

Артем. Вот сволочь.

Хлоя. Говорю же, не в нем дело. Главное – мать, ее советы тупые. Мужик ей дороже родной дочери.

Артем. И ты ушла?

Хлоя. Не сразу. Сначала реально пыталась все скрыть, одевалась в серое, чтоб не провоцировать. Это она мне говорила – «сама виновата, не провоцируй мужчин».

Артем молчит, удивленно качая головой.

Хлоя. Я пыталась, но природу не скроешь, грудь-то торчит. И вот он в ванную ко мне зашел. Случайно якобы. Я – к матери, а они вместе

сидят, чай пьют. И мать: «Не выдумывай, кому ты нужна, когда в доме нормальная женщина». Самое обидное, конечно, это когда родной человек тебя как конкурента видит. Как будто ревнует ко мне своего мужика.

Артем. Слушай, но есть же выход, наверное. Зачем самоубийство?

Хлоя. Потому что всё по кругу. Он же не только смотрит, он и лапать начал потихоньку. Видит, что ему за это ничего. Я из дому уходила, но куда уйдешь. Вернешься – он такой: «Леночка, как ты нас с мамой напугала», а в глазах – похоть. Он всегда будет лезть. А она всегда его защищать.

Внезапно Артем целует Хлою и увлекает ее на крышу, подростки сжимают друг друга в объятиях.

Артем (*снимая с Хлои майку*). А я тебя защищу от любого отчима.

Артем целует Хлою в шею, она гладит его волосы, стягивает с него майку.

Хлоя. Смешной ты.

Хлоя гладит спину Артема.

Хлоя. Не бойся ничего, пусть все будет, как будет.

Артем (*расстегивая Хлое штаны*). Я и не боюсь.

Хлоя. Нам больше нечего бояться.

Хлоя и Артем неумело занимаются любовью, впервые за этот долгий день переживая тот самый полет, ради которого они и забрались на крышу. Это полет внутренний и чувственный, свободный, потому что, несмотря на то что все их действия транслируются в сеть, Артем и Хлоя одни на этой крыше, в этом городе, в этом мире. Вместе с птицами мы парим над крышей и видим, как сплетаются худые тела подростков. После секса они размыкают объятия и, как час назад, лежат на крыше на спинах, уставившись в небо.

Хлоя. Кроме нас – никого. Мы – последние.

Артем. Точно.

Хлоя. Даже прыгать расхотелось.

Артем оживляется и произносит сбивчивую речь, натягивая одежду.

Артем. В жопу это все, мы будем вместе, я что-то придумаю. Снимем жилье. У меня есть товарищ, ну как товарищ… Дядя Миша, плиточник, он нелегально здесь, с Украины. Вот такой мужик!

Хлоя. Не, давай лучше в Амстердам поедем, я велики люблю.

Артем. Конечно, поедем.

Хлоя. А потом закроем все притравочные станции в России.

Артем. Притравочные?

Хлоя. Такие ублюдочные штуки, где мишек диких и кабанов собаками травят.

Артем. Мы потом дом свой купим с двором и всех этих мишек с кабанами себе заберем.

Мать Хлои (*кричит за кадром*). Леночка!

Хлоя вздрагивает как ошпаренная. Потом медленно подходит к краю крыши и ошарашенно смотрит вниз на мать.

Мать Хлои (*кричит*). Лена!

Вокруг матери Хлои постепенно скапливаются люди. Это пенсионерки в платках и мамы с детьми. Все смотрят вверх на Хлою, стоящую на краю крыши.

Хлоя (*кричит в ответ*). Слишком поздно!

Мать Хлои (*кричит*). Крошка моя! Леночка! Прости меня!

Хлоя всхлипывает.

Мать Хлои (*кричит*). Я никуда тебя не отпущу, родная моя!

Хлоя сотрясается в рыданиях и садится на край крыши.

Мать Хлои (*кричит*). И обязательно познакомь со своим мальчиком! Я уверена – он мне очень понравится!

Хлоя колеблется, не зная, на что решиться.

Мать Хлои (*кричит*). Он ушел! Ушел! Нет у тебя больше отчима! Возвращайся домой!

Хлоя некоторое время оценивает услышанное.

Мать Хлои (*кричит*). Я выгнала его!

Хлоя (*кричит матери*). Ладно! Поднимайся! Попробую простить!

Внизу бабки и мамы с детьми, окружившие мать Хлои, радостно гудят.

Мать Хлои (*кричит*). Я сейчас! Жди!

Хлоя спрыгивает к Артему. На заднем плане открывается чердачная дверь в одной из кирпичных тумб. Хлоя и Артем поворачиваются на звук.

Хлоя. Кажется, мама.

Вместо матери появляется отчим – крупный пузатый мужчина с багровым мрачным лицом.

Хлоя. Это он!

Артем. Кто?

Хлоя (*бледнея*). Отчим! Сергей Юрьевич!

Хлоя в панике поднимает с пола кусок кирпича и сжимает в кулаке. В ее расширенных зрачках отражается медленно подходящий к подросткам Сергей Юрьевич.

Отчим Хлои (*громко, издалека*). Лена, я маму попросил, ей сердце беречь надо. И мы с тобой помириться должны. Одна семья все же.

Отчим делает два быстрых шага по направлению к подросткам.

Хлоя. Артем!

Артем в ступоре стоит перед отчимом, не в силах противопоставить хоть что-то этому страшному человеку.

Хлоя. Артем! Сделай что-нибудь!

Артем делает осторожный шаг навстречу отчиму, просто вставая перед ним и закрывая собой Хлою, что позволяет Хлое пригнуться, обогнуть Сергея Юрьевича и перебежать на другую сторону крыши. Отчим с досадой отталкивает Артема, и тот падает, как тряпичная кукла, ударившись затылком о пол. Отчим снова обращается к Хлое, говорит спокойнее.

Отчим. Лена! Мать пожалей! Возвращайся домой. МЧС я попросил пока не вмешиваться. Вы все равно не сможете разбиться теперь. Сеть натягивают – сами посмотрите.

Хлоя в отчаянии смотрит на лежащего Артема. Артем потихоньку поднимается за спиной у Сергея Юрьевича, который обращает внимание только на Хлою. Артем резко вытаскивает травмат из рюкзака и встает за спиной у Сергея Юрьевича, наведя на него пистолет.

Артем. Извините, она не хочет с вами говорить.

Сергей Юрьевич поворачивается к Артему и смотрит на него равнодушно, как кот смотрит на небольшого таракана, имеющего смелость бегать у него под носом.

Артем (*угрожая пистолетом*). Это насилие над личностью. Вы не можете… Я выстрелю…

Отчим. Она приемная дочь моя как-никак.

Отчим подходит к Хлое, прижавшейся к кирпичной тумбе.

Отчим. Сопляка какого-то еще взяла. Лен, нормальных мужчин выбирай, а не видеоблогеров.

Хлоя. Не подходи ко мне! (*Артему*.) Стреляй!

Отчим. Ну что ты. Успокойся. На рыбалку съездим, в деревне, знаешь, рыбалка какая у меня. Сразу вся дурь из головы выйдет.

Отчим берется за ручку двери на чердак, когда над крышей раздается боевой клич Артема. Слышится выстрел. Отчим делает бросок к Хлое, она пытается убежать, но у нее не получается и Сергей Юрьевич хватает девушку поперек корпуса. Хлоя истошно кричит и пытается ударить отчима куском кирпича, но мужчина выкручивает ей запястье, и кирпич падает на пол. После этого отчим вешает Хлою на плечо, как тюк с картошкой, и направляется к чердачной двери. Хлоя барабанит кулаками по спине отчима, но он не обращает внимания на удары. Артем стреляет отчиму по ногам. Он резко оседает, отпуская Хлою.

Отчим. Ох, бля, сука.

Артем (*Хлое*). Прыгаем!

Артем и Хлоя, взявшись за руки, идут к краю крыши и смотрят вниз.

Хлоя. Ну вот, сетку растянули.

Отчим замирает, наблюдая за Хлоей и Артемом.

Отчим. Лена, не дури! Я уйду, уйду!

Он, оглядываясь и хромая, скрывается за чердачной дверью.

Артем. Подожди, закрою за ним.

Артем захлопывает чердачную дверь и приваливает к ней валяющееся рядом бревно. Хлоя подбегает к Артему, берет его руку с пистолетом и приставляет к своей голове.

Хлоя. На счет «три» стреляешь сначала в меня, потом в себя. Понял?

Артем. Да.

Хлоя. Это синдзю. Мы отправимся в рай для влюбленных. Не бойся.

Артем. Я не боюсь.

Хлоя (*поворачиваясь к Артему спиной*). Я повернусь, чтоб не видеть.

Раздается сильный стук в дверь.

Мать Хлои (*кричит из-за двери*). Леночка! Постой!

Хлоя (*не поворачиваясь к Артему*). Не слушай! Раз! Два!

Мать Хлои (*кричит из-за двери*). Дочка! Ты одна у меня! Ты моя самая любимая!

Хлоя (*кричит в ответ*). Я не верю! Никому уже не верю!

Мать Хлои (*кричит из-за двери*). Ты же все придумала! Зачем ты врешь по интернету! Никто никогда к тебе не приставал! Даже пальцем не трогал!

Хлоя (*кричит в ответ*). Пока не трогал! (*Артему*.) Три! Стреляй!

Мать Хлои (*кричит из-за двери*). Сережа сам к вам полез, я ему не говорила!

Хлоя (*сквозь слезы*). Стреляй, блин!

Отчим Хлои (*кричит из-за двери*). Лена, Артем, вам ничего не угрожает.

Артем (*Хлое*). Забей на них.

Хлоя резко вырывает из рук Артема пистолет и кладет дуло в рот.

Хлоя. Меня мать предала, тебе это понятно? Не можешь? Я сама тогда.

Артем в свою очередь вырывает пистолет из рук Хлои.

Артем. Главное – мы теперь вместе. А отчимы эти, смотри сюда!

Артем прицеливается в дверь, откуда слышны крики мамы Хлои и отчима, и палит в нее. Когда обойма заканчивается, дверь падает и на крышу один за другим врываются сотрудники МЧС в боевой экипировке. Двое хватают Артема, еще один – Хлою, которую, впрочем, быстро передает матери.

Мать Хлои (*бьет дочь по щекам, одновременно целуя ее*). Ишь куда! Умереть задумала! Я тебе дам умереть! Хорошая моя, дорогая моя… Я тебе дам умереть!

Отчим потерянно стоит рядом. Артема хватают сотрудники МЧС, он не сопротивляется. Хлоя обнимает мать. Артема ведут к выходу с крыши, он проходит мимо Хлои, чье заплаканное лицо выглядывает из-за плеча матери. Артем резко выворачивается из рук эмчээсовца, подбегает к Хлое и целует ее в губы. ◆

ИСКУССТВО КИНО

Книжная лавка Искусство кино в кинотеатре Звезда
Земляной вал, 18/22. 10:00–22:00

SUMMARY

Anton Dolin
Appeal
On Todd Phillips' JOKER.

Maxim Sukhaguzov
Wolf pack's alpha male
Portrayal of the filmmaker Todd Phillips.

Andrei Gorelikov
Joker between cinema and circus
Clown movie image.

Tatyana Shorokhova
Batman's smile
Joker: prehistory of the comics' villain.

Farid Bektemirov
Gotham, resident evil
Joker's terrain.

Alexei Tsvetkov
Chaos and anarchy
Image ideology of Joker.

Victor Miziano:
"The world fell apart"
On Venice Biennale. Conversed by Zara Abdullayeva.

Evgeny Gusyatinsky
Weather talk
Lithuania's pavilion at Venice Biennale.

Sun and Sea (Marina)
Opera-performance. Libretto.

Zara Abdullayeva
Narrator
Review of Roy Andersson's OM DET OÄNDLIGA (Sweden – Germany – Norway).

Roy Andersson:
"Practically every character it's me"
On OM DET OÄNDLIGA. Conversed by Anton Dolin.

Zinaida Pronchenko
Theatre of human acts
Review of Roman Polanski's J'ACCUSE (France – Italy).

Veronika Khlebnikova
Walking thru mountains of time
Review of Pietro Marcello's MARTIN IDEN (Italy – France – Germany).

Pietro Marcello:
"Man is actually an island"
On Pietro Marcello's MARTIN IDEN. Conversed by Zinaida Pronchenko.

Alisa Tayozhnaya
The Barbers' stories (new and selected)
Review of Noah Baumbach's MARRIAGE STORY (USA).

Yulia Gulian
Émancipée
Review of Pablo Larrain's EMA (Chili).

Andrei Plakhov
All about Catherine
Review of Hirokazu Koreeda's LA VÉRITÉ (France – Japan).

Václav Marhoul:
"Violence for violence' sake is a classless task"
On Václav Marhoul's THE PAINTED BIRD. Conversed by Anton Dolin.

Egor Belikov
Day of Neptune
Review of James Gray's AD ASTRA (USA – China – Brasilia).

Larisa Malyukova
Seducement
Review of Yonfan's JÌYUÁNTÁI QIHÀO (Hong Kong – China).

Veronica Khlebnikova
Knight of the Rueful Countenance
Review of Franco Maresco's LA MAFIA NON É PIÜ QUELLA DI UNA VOLTA (Italy).

Svetlana Semenchuk
Inside investigation
Review of Dmitry Mamuliya's THE CRIMINAL MAN (Georgia – Russia).

Dmitry Mamuliya:
“Phoney questions become full-fledged only in Russia”
On Dmitry Mamuliya’s THE CRIMINAL MAN. Conversed by Zinaida Pronchenko.

Andrei Alferov
Chinatown
Review of Mantas Kvedaravicius’ PARTENONAS (Lithuania – Ukraine – France).

Dmitry Desyaterik
PTSD
Review of Valentin Vasyanovich’s ATLANTIS (Ukraine).

Vadim Rutkovsky
Virtual reality doesn’t bite
Venice VR.

Evgeny Maizel
Mirror stage: VR and cinema

Alberto Barbera:
“Streaming is our future”
Conversed by Egor Belikov.

Nina Tsyrkun
Avengers 4ever
Style and narration.

Arseny Brilyov, Olga Brilyova
Tao of a speaking raccoon
Ethics and philosophy of movie comics.

Kirill Galeyev
O, Captain! My Captain
Steve Rogers and his shield.

Maxim Kazyutchits
Pain and alloys: Iron Man

Anastasia Senchenko
It’s a hard job to be Thor
God Thor as the superhero.

Anton Khitrov
The fan’s ascent
Evolution of Spiderman in cinema adaptations.

Nina Sputnitskaya
Farewell, bikini!
Superheroines in movie comics.

Kristina Loginova
Villains’ catalogue
Super villains and their transformation.

Nikita Lavretsky
AVENGERS as a comedy Marvel universe
Short history of humor in AVENGERS franshise.

Alexei Filippov
Big Bang
Alan Moore vs Marvel universe.

Ivan Oblomsky
Kaif beautiful shinjū
A script.

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

2019 9/10

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Антон Долин
заместитель главного редактора Зара Абдуллаева
исполнительный директор Владимир Кочарян
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун, Евгений Гусятинский, Евгений Майзель
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Галина Юскина

автор макета Сергей Андриевич

редакторы сайта kinoart.ru Егор Беликов, Алексей Филиппов
редактор соцсетей Светлана Матюшина

спецпроекты Анна Закревская, Екатерина Титаренко

продюсер Ольга Золикова

АДРЕС РЕДАКЦИИ

119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 553
Телефон *(499)* 248 28 22
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 10.10.2019. Подп. к печати 24.10.2019
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 19,25

Тираж 3000 экз.

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

ФК ФОНД КИНО

Компании «СТС Медиа»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22

16+

© Журнал «Искусство кино», 2019

ISSN 0130-6405